ألوان من التفكيكية

دليل للمستخدم

إعداد: نيكولاس رويل
ترجمة: عبد الوهاب علوب

المركز القومي للترجمة
2421

هذا الكتاب دليل لمستخدم التفكيكية من خلال تنويعة من الموضوعات والمقالات. فيضم مقالات عن الدراسات الثقافية والمخدرات والأخلاق والحركة النسائية والقصص والسينما والتأويل والحب والشعر وما بعد الاستعمارية والتحليل النفسى والتقنية والنسيج. إلا أن كلاً من هذه المقالات له أكثر من بؤرة تركيز ويستكشف تفكيكيات أخرى. فالفصل المتعلق بالحركة النسائية مثلاً يتعلق بالفنون البصرية أيضاً؛ والفصل الخاص بالقصص يتناول الاعتراف؛ والفصل الذى يتناول ما بعد الاستعمارى يتحدث عن "الجذور" اليهودية-الجزائرية-الفرنسية للتفكيكية. يبدأ الكتاب بمقدمة بعنوان "ما التفكيكية؟" قبل أن ينتقل إلى سلسلة من مقالات أكثر تحديداً كُتب كل منها خصيصاً لهذا الكتاب. واقتُرح فى بداية هذا المشروع أن يكون لكل مقال عنوان بصيغة "التفكيكية و ..." ويتعلق المقال الأخير لجاك ديريدا بحرف العطف "و" نفسه. ويشير فى مستهل مقاله إلى أنه "فى البدء كانت واو العطف". وباعتبارها افتتاحية وتكميلية فهى تؤكد على بداية التفكيكيات.

ألوان من التفكيكية

دليل للمستخدم

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنـور مغيـث

- العدد: 2421
- ألوان من التفكيكية: دليل للمستخدم
- نيكولاس رويل
- عبد الوهاب علوب
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:
DECONSTRUCTIONS: A User's Guide
Edited by: Nicholas Royle

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

ألوان من التفكيكية

دليل للمستخدم

إعـــــداد: نيكـــولاس رويـــل

ترجمـــــة: عبـد الوهـاب علـوب

2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

رويل، نيكولاس
ألوان من التفكيكية: دليل للمستخدم/ إعداد: نيكولاس رويل، ترجمـــة:
عبد الوهاب علوب.
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤
٤٦٠ ص، ٢٤ سم
١ - النقد الأدبي
(أ) علوب، عبد الوهاب (مُترجم)
(ب) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع: ٩٦٤٧ /٢٠١٣
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 718 - 353 - 6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تصدير 7

١. ما التفكيكية؟ بقلم: نيكولاس رويل 9

٢. التفكيكية والدراسات الثقافية بقلم: غاياترى تشاكرافورتى سبيفاك..... 29

٣. التفكيكية والمخدرات بقلم: ديفيد بوثرويد 69

٤. التفكيكية والأخلاق بقلم: جيوفرى بننجتون 99

٥. التفكيكية والحركة النسائية بقلم: دايان إيلام 125

٦. التفكيكية والقصص بقلم: ديريك أتريدج 159

٧. التفكيكية والفيلم بقلم: روبرت سميث 181

٨. التفكيكية والتأويلية بقلم: رودولف جاشيه 211

٩. التفكيكية والمحبة بقلم: بجى كاموف 231

١٠. التفكيكية وقصيدة بقلم: ج. هيليس ميلر 259

١١. التفكيكية وما بعد الاستعمارى بقلم: روبرت ج. ينج 283

١٢. التفكيكية والتحليل النفسى بقلم: مود إلمان 321

١٣. التفكيكية والتقنية بقلم: تيموثى كلارك 363

١٤. التفكيكية والنسج بقلم: كارولين رونى 391

١٥. إلخ... بقلم: جاك ديريدا 419

معجم المصطلحات الواردة بالكتاب 451

تصدير

هذا الكتاب دليل مستخدم للتفكيكية من خلال تنويعة من الموضوعات والمقالات. فيضم مقالات عن الدراسات الثقافية والمخدرات والأخلاق والحركة النسائية والقصص والسينما والتأويل والحب والشعر وما بعد الاستعمارية والتحليل النفسي والتقنية والنسيج. إلا أن كلاً من هذه المقالات له أكثر من بؤرة تركيز ويستكشف صورًا أخرى من التفكيكية. فالفصل المتعلق بالحركة النسائية مثلاً يتعلق بالفنون البصرية أيضًا؛ والفصل الخاص بالقصص يتناول الاعتراف أيضًا؛ والفصل الذى يتناول ما بعد الاستعمارى يتحدث كذلك عن "الجذور" اليهودية-الجزائرية- الفرنسية للتفكيكية. وهكذا. كما جُمعت التفكيكيات معًا على أمل بيان السياقات المتعددة والمتباينة التى يعمل فيها الفكر والتطبيق التفكيكيان سواء فى نطاق الجامعة أو وراءها، سواء فى نطاق ما يعرف بـ "الغرب" أو وراءه. يبدأ الكتاب بمقدمة بعنوان "ما التفكيكية؟" قبل أن ينتقل إلى سلسلة من مقالات أكثر تحديدًا كُتب كل منها خصيصًا لهذا الكتاب. واقتُرح فى بداية هذا المشروع أن يكون لكل مقال عنوان بصيغة "التفكيكية و..." ويتعلق المقال الأخير لجاك ديريدا بحرف العطف "و" نفسه. ويشير فى مستهل مقاله إلى أنه "فى البدء كانت واو العطف". وباعتبارها افتتاحية وتكميلية فهى تؤكد على بداية صور التفكيكية.

١
ما التفكيكية؟

نيكولاس رويل

حضرة المحترم

أعجبني معجمك. إنه معجم اللغة الإنجليزية الأجمل فى مجلد واحد. وإننى لعلى استعداد للبحث بشكل جدى فى الفكرة التى أبديتَ على الغلاف، أى «حجية اللغة الإنجليزية اليوم». ولطالما كان لمعجم تشيمبرز مكانة خاصة فى قلبى. واقتنيتُ نسخة من طبعة ١٩٩٣ بمجرد صدورها. وكان ينبغى أن أكتب لك فى حينه؛ فهذه الطبعة احتوت لأول مرة على مادة للفظ "تفكيكية". والآن وفى الطبعة الأحدث (١٩٩٨) وجدتُ أن المادة لم يطرأ عليها أى تغيير، فرأيت لزامًا علىّ أن أكتب لك عن هذا الأمر. فلم أعد أطيق صبرًا إذ وجدتك تعرّفها بما يلى:

التفكيك: اسم، نهج للتحليل النقدى ينطبق بصفة خاصة على النصوص الأدبية، وببحثها فى قدرة اللغة على تصوير الواقع بدقة تؤكد على أنه ما من نص يمكن أن يكون له معنى ثابت لا يتغير، وأن القارئ لابد من أن يستبعد أى افتراض فلسفى أو غير فلسفى فى تناوله أى نص.

وهو تعريف يبدو، لى إن أذنتَ لى، سيئًا للغاية. ويبلغ من السوء حدًا يجعلنى لا أدرى من أين أشرع فى التنفيس عن حزنى وغضبى المعجميين. إلا أنه فى الوقت نفسه تنفيس للضحك، ذلك أن هذا التعريف للتفكيك مضحك إلى حد لا

مزيد عليه. فكر فى الأمر؛ كيف يمكن للقارئ أن «يستبعد أى افتراض فلسفى أو غير فلسفى فى تناوله نصًا». "فالتفكيك" فى رأيك يستوجب ألا يقل المرء «عتَهًا عن القلانسى»،[١] لا بل إن قلانسى لويس كارول لديه كثير من الافتراضات الفلسفية أو غير الفلسفية بشأن الهوية الجنسية للزمن مثلاً، وبشأن جهل أليس ما يقصد، أو بشأن معنى أن تعرف الزمن وأن تكلمه:

«قال المعتوه: لو عرفتَ الزمن كما أعرفه لما تحدثتَ عن تبديده. إنه "هو".

قالت أليس: لستُ أدرى ما تقصد».

هز القلانسى رأسه فى ازدراء وقال: طبعًا لا تدرين ما أقصد. بل يمكن أن أقول إنكِ حتى لم يسبق أن كلمتِ الزمن!»[٢]

كيف يتسنى للمرء أصلاً أن «يستبعد كل الافتراضات»، ولا يستبعدها وحسب، بل يظل فى الوقت نفسه قادرًا على معرفة كنه النص ومكانه ومعنى «تناوله»؟

لدىّ افتراض هو أن تعريفك للمصطلح يتلبسه القلق من أن التفكيك ينسف فكرة المعجم من أساسها. إذ كيف يمكن وضع معجم إذا كان – حسب قولك – «ما من نص يمكن أن يكون له معنى ثابت لا يتغير»؟ فتتلاشى إمكانية تعريف أى لفظ أصلاً. لا، فنطاق التفكيك أكبر من أن يسعه تفكيرك، حتى وإن كان لابد من إدراج اللفظ فى طبعتك الجديدة المعتمدة. فالتفكيك سخف. أنت لم تقل ذلك، ولكنك توحى بذلك باستعانتك بالفعل "أكد": فالتفكيك "يؤكد" «على أنه ما من نص يمكن أن يكون

---

(١) «معتوه كالقلانسىّ» (as mad as a hatter) تعبير دارج فى الإنجليزية البريطانية يشير إلى تأثير الزنبق السام على صناع القلانس لاستعانتهم بنترات الزنبق فى صنع القلانس.

(2) Lewiss Carroll, 1960, p. 69.

له معنى ثابت لا يتغير ...». لا مجال بالطبع لأن يداخلك الظن باحتمال صدق توكيد كهذا أو الظن بأن له أية قيمة. إذن فلماذا تكلف نفسك عناء وضع تعريف بهذا القدر من السخف؟ هناك شيء واحد على الأقل يبدو جليًا، هو أنه لا استبعاد لأى افتراض أساسى من جانب ناشر معجم تشيمبرز، بما فى ذلك افتراض أنه يمكن «للغة أن تصور الواقع بشكل كافٍ» (وهو افتراض أراه لا يخلو من غموض). فماذا تقصد؟ فى البدء كان هناك واقع، ثم جاءت بعده اللغة لتصوره، وفوق الأرض والماء كانت هناك الكفاءة (كفاءة اللغة ومعها نفترض كفاءة اللغات وما بين اللغات). ما هذا "الواقع" الذى تشير إليه؟ وكيف يتسنى "للغة" أن تنبت عنه بكل بساطة؟ أتصور أنك سترد علىّ بأنك لم تشر إلى الواقع من قريب أو بعيد! فأقتنع بأنى أهذى وأعود لمراجعة تعريفك مرة أخرى، ولكن هاهى الكلمات التى استشهدتُ بها. أرتجف أمام هذه الرطانة المبهمة، ولا أدرى إلى أين أمضى.

فما التفكيك؟ دعنى أستشهد بتعريف أو تعريفين معجميين آخرين لكى أحاول أن أوضح الأمور. كما سبق أن أشرتُ لم يرد لفظ **deconstruction** فى تشيمبرز قبل ١٩٩٣، فلا يرد فى طبعة ١٩٨٨. ولكن فى ذلك الوقت تقريبًا دخل المصطلح (بالمعنى الذى يعنينا هنا) اللغة؛ وأدرج فى طبعة ١٩٨٩ من معجم أوكسفورد الإنجليزى بالتعريف التالى:

Deconstruction [f. DE + CONSTRUCTION]

أ) فِعل فَك بِناء الشّيء.

ب) فى الفلسفة والنظرية الأدبية: إستراتيجية للتحليل النقدى ترتبط بالفيلسوف الفرنسى جاك ديريدا (ولد ١٩٣٠) وتتجه نحو كشف الافتراضات الغيبية والتناقضات الداخلية المسلم بها فى لغة الفلسفة والأدب.

وهو تعريف أراه يفضل تعريفك. فتعريف معجم أوكسفورد له معنى علـــى الأقل، وهو ما لا يمكن قوله عن تعريف تشيمبرز. كما أنه لا يخلو من فائدة فـــى أنه يلفت إلى أن للفظ تاريخًا وأن له معانىَ شتى، ويرجع المعنى الأقدم للتفكيك أى «فك بناء الشىء» إلى ١٨٨٢ على الأقل طبقًا لمعجم أوكسفورد.

كما يذهلنى تعريف معجم أوكسفورد للمصطلح من جوانب أخرى. فهو أولاً يحسن صنعًا فى رأيى بقوله إن "التفكيك" بمعناه الأحدث يزداد وضوحًا فى ارتباطه بكتابات جاك ديريدا. فكثيرون كتبوا نصوصًا تفكيكية، وكثيـــرون غيـــرهم أدلـــوا بدلائهم فى التحقيق المتواصل لما يُعرف بالتفكيك، لكن ديريـــدا يظـــل الشخـــصية الأولى فى فهم معنى التفكيك. وستظل كتاباته محور إشاراتى فيما تبقى من خطابى هذا كلما دعت الضرورة. ثانيا، يرى تشيمبرز أن التفكيك "نهج"، بينما يعتبره معجم أوكسفورد "إستراتيجية". ثالثًا، يصف تشيمبرز التفكيك بأنه شىء "يُطبَّق"، فى حـــين يرى معجم أوكسفورد أنه "تحليل". وأخيرًا يـــرى تـــشيمبرز أن التفكيـــك يـــرتبط بالنصوص الأدبية بصفة خاصة، بينما يربطه معجم أوكسفورد بالفلسفة والنظريـــة الأدبية بصورة أعم.

قد يبدو هذا كله من قبيل الانتقاد فى نظرك، ولكن لو لم يكترث المعجميـــون بتفاصيل التعريف فمن غيرهم سيكترث؟ لك الحق بالطبع إن زعمتَ أنـــك لـــستَ معجم أوكسفورد وأنك ليس لديك من الصفحات ما يسمح لك بالاستفاضة والتفصيل وتقديم الأمثلة لتوقيت تداول مصطلح "تفكيك" ومكان تداوله أو مواضع وروده. هذا أمر مفهوم، لكن الاختلافات لاتزال قائمة، حتى لو قارنا تعريف تشيمبرز بنظيـــره فيما يُعرف بـــ «معجم أوكسفورد المختصر الجديد» (وهو عنوان يطرح تساؤلات جادة، ألا توافقنى الرأى؟ معجم يُختصر ويظل مع ذلك كما هو؟ وإلـــى أى مـــدى يمكن أن يُختصر ويظل كما هو؟ قد يكتفى بمادة واحدة للفظ "تفكيـــك"؟) علـــى أىٍّ إليك ما ورد من تعريف لهذا اللفظ فى «معجم أوكسفورد المختصر الجديد»:

تفكيك ١- عكس تركيب. ٢- إستراتيجية للتحليل النقدى للغة والنصوص (لا سيما الفلسفية والأدبية) تؤكد على الجوانب الكاشفة لافتراضات وتناقضات مسلم بها.

أود أن أعدل بين هذين التعريفين. (لعل هناك تعريفًا آخر: التفكيك محاولة للتوافق مع مقولة إن «العدل فوق القانون والحساب» وإنه لا يمنهَج، بل يأتى من المستقبل، وإنه «يجب دومًا ذكر عبارة: انظر ديريدا، ١٩٩٠أ، ص٩٧١). وإذا قلتُ إن تعريف تشيمبرز أقل دقة ومسؤولية من تعريف معجم أوكسفورد المطول أو المختصر فهذا لا يعنى أنى أعتبر تعريفات معجم أوكسفورد مسلمًا بها. بل أود أن أبين ما أراه خطأ صريحًا فى تعريفك؛ ولكنى أود أيضًا أن أبين أن هذه التعريفات ليس من بينها ما هو مفيد تمامًا.

كما سبق أن ذكرت بشأن تعريفك التفكيك بأنه «منهج ... يطبَّق على النصوص الأدبية بصفة خاصة؛ فمن أبلغ ما كتب ديريدا عن موضوع "ما التفكيك؟" «خطاب لصديق يابانى». (وهو خطاب كخطابى الذى تطالع الآن؛ وأعتقد أن كتابة الرسائل لها أهمية بالنسبة لطبيعة التفكيك. فكتابة الرسائل تتسم بقدر غريب من الوحدة، فأنت وحيد ولكنك لستَ وحيدًا. إنها فردية – فأنا مثلاً دون غيرى أكتب لك أنت دون غيرك – ولكنها أيضًا عامة بمعنى أن الخطاب لا يُقرأ من حيث المبدأ إلا فى غيابنا، بل بعد وفاتنا. وأخيرًا فكتابة الرسائل تجربة – تجربة وتجريب لكتابة لا أدرى ما سأقول عنها. فى نص رسائلى آخر يسمى "التخاطر" يتذكر ديريدا قول فلوبير فى رسالة للويز: «استيقظت لتوى وأكتب لك دون أن أدرى ما سأقول».[١] ما يذكرنى أيضًا بكتاب "جوانب الرواية"[٢] حيث يروى فورستر حكاية عجوز «يتهمها أبناء أخيها بأنها غير منطقية» فتقول

(1) Derrida, 1988b, p. 12.
(2) E. M. Forster, Aspects of the Novel, 1927.

في دهشة: «كيف لي أن أعبر عما يجول بخاطري قبل أن أرى ما أقول؟»[١] والتفكيك هو هذا الضرب من التوتر إزاء ما يستحيل توقعه. أعتذر، لعلي استطردتُ كثيرًا؛ على أي، ها أنا ذا أغلق هذا القوس).

وفي «خطاب لصديق ياباني» يعلن ديريدا صراحةً وبكل بساطة أن «التفكيك ليس منهجًا ولا مجال لتحويله إلى منهج»[٢]. وما يقصده هو أن التفكيك ليس منهجًا يمكن تطبيقه على نص أدبي مثلاً (أو على نص فلسفي أو أي نص آخر أو معجم أو على فيلم أو قماش أو على الحركة النسائية أو عقاقير أو على التحليل النفسي أو الحب، إلخ). ويقدم ريتشارد بيردسورث إلماعة جيدة عن هذه النقطة؛ حيث يقول:

> «يحرص ديريدا على تحاشي هذا المصطلح ("منهج") لأنه ينطوي على دلالات ذات شكل إجرائي من إصدار الأحكام. مفكر صاحب منهج قرر بالفعل كيف يتصرف، ويعجز عن أن يستسلم للمسألة التي يفكر فيها، فهو مسؤول عن المعايير التي تشكل إيماءاته الفكرية. وهذه بالنسبة لديريدا... هي المسؤولية ذاتها»[٣].

كما يوحي مصطلح "منهج" بشيء منتظم ومغلق، أو بإجراء ينتهي. ويستحسن استخدام معجم أوكسفورد للفظي "إستراتيجية" و"تحليل" مادام أن المرء يحاول أن يتعامل معهما باعتبار أنهما "لا متناهيين". أنا لا أريد أن أبدو ماكرًا، ولا يسعني أن أدعي أنه لم يكن هناك من سعوا لتصوير التفكيك باعتباره منهجًا

(1) Forster, 1976, p. 99.
(2) Derrida, 1991, p. 273.
(3) Beardsworth, 1996, p. 4.

يمكن تطبيقه على هذا أو ذاك. بل صدر مؤخرًا مجلد كامل بعنوان «التطبيق: إلى ديريدا»[1] خُصص لإماطة اللثام عن خطأ افتراض أن التفكيك شيء «يُطبَّق» ببساطة. وفي مقالته الافتتاحية لهذا المجلد يقول جيوفرى بننجتون بكل حدة: «إن السعي للتطبيق ... يدعم البنية التى تعنى ألا شيء يُطبَّق وأننا نقضى وقتنا فى تنظير الفشل المأساوى أو غير الصحيح فى التطبيق»[2]. يكفى أن أقول - وأرجو أن تغفر لى فظاظة عبارتى - إن التفكيك بهذا المعنى لا يفيد أحدًا فى شيء. كانت هذه فى المقام الأول نسخة أمريكية شمالية من "التفكيك" سادت أواخر سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته وارتبطت بما عرف بـ "مدرسة ييل" فى الولايات المتحدة، وهو ضرب من التفكيك الشكلى انتقده كل من رودلف جاشيه (١٩٨٦) وجيوفرى بننجتون (١٩٨٨) بذكاء وحدة. كانت هذه بصورتها التى تزيد قليلاً من مجرد نسخة مطورة من النقد الأمريكى الجديد هى التفكيكية باعتبارها قراءة دقيقة لنصوص أدبية فى المقام الأول، وتهتم بإبراز لحظات الشك والتضاد والتضارب.

عندما بدأت التفكيكية تستشرى (كأنها جرثومة أو طفيل) فى جامعات أمريكا الشمالية وغرب أوروبا بأواخر سبعينيات القرن العشرين وأوائل ثمانينياته ارتبطت بصورة عامة بإستراتيجية تركز على التناقضات الفكرية (الكلام/الكتابة، الحضور/الغياب، الخارج/الداخل، وهكذا) وبصورة أخص بالإقرار بأن مثل هذه التناقضات تجر فى أعقابها "تراتبية عنيفة" دومًا[3]: وأحد قطبى التناقض (الكلام مثلاً) يمتاز - فى سياق بعينه لابد من بيانه -على نقيضه المفترض (الكتابة مثلاً). وتتضمن التفكيكية قلب هذه التراتبية وإعادة كتابة الأساس الذى قام عليه التناقض

---

(1) Applying: to Derrida. 1996.
(2) Brannigan et al., 1996, p. 6.
(3) Derrida. 1981, p. 41.

أصلاً أو تغييره. وهي دائمًا تبدو شكلية بصورة بلهاء حين تصاغ بهذه الصورة، وهنا يمكن لي أن أقدر ما مررتَ به من مصاعب (ولاتزال) في كيفية تعريف "التفكيكية".

هذا المعنى الشكلي للتفكيكية هو بلا شك ما أدى بديريدا إلى القول في سنة ١٩٨٠ بأن "التفكيكية" «كلمة لم ترُق لي قط وتداهمني بشكل غير سار»(١). ولبغضه دلالات. فهو من ناحية مثال طيب لحقيقة أن التفكيك لا يخص الناس كافة، فهو ليس شيئًا يمكن لأحد (أنت أو أنا أو ديريدا) أن يتحكم فيه، وله حياة جرثومية أو طفيلية أو روحية خاصة به. ومن ناحية أخرى لم يستسلم ديريدا من باب اليأس فتوقف عن تداول لفظ "تفكيكية"؛ بل أصر على تداوله وواصل العمل على تغيير السياقات التي يرد فيها وزيادتها. وقد تشمل هذه السياقات العمارة مثلاً ودراسة الحقوق والتمريض والحواسب والتقنية والشعر والقصص والأخلاق والتأويل ودراسة الحضارات ودراسات ما بعد الاستعمار والمخدرات والأشباح وغيرها ولكنها لا تقتصر عليها. وفي تسعينيات القرن العشرين واصلت التفكيكية انتشارها فظهرت في كل مكان وفي أي مكان، ولكنها فوق هذا وذاك ظلت تتحرك؛ أي أن وضعيتها أو استقرارها - الذي يزعزع الاستقرار في جوهره - في حركة دائبة. وكما يشير ديريدا في "الخاتمة" (وهو مرة أخرى وبالصدفة نص كُتب على شكل خطاب) التي صدرت أول مرة في سنة ١٩٨٨، فالتفكيكية في الأصل هي:

> «هذا الاضطراب المتحرك في "الأشياء ذاتها" إن صح التعبير؛
> ولكنه ليس سلبيًا. فالاضطراب مطلوب من أجل "التطور" أيضًا.
> والسابقة de في لفظ deconstruction يشير لا إلى إزالة ما

(1) Derrida, 1983, p. 44.

ينبنى، بل إلى ما يتبقّى ليجرى التفكير فيه فيما وراء المخطط البنـــائى أو الهدمى»[١].

يقول ديريدا إن التفكيكية «مجرد طيف زائر»[٢]: فهى تلوح فى كل مكـــان. فالتفكيكية تأثير طيفى يخُط "الأشياء ذاتها". ويقول إن «منطق الحالـــة الطيفيـــة لا ينفصل عن فكرة... التفكيكية ذاتها»[٣].

وهكذا يصبح لكلامى معنى حين أقول إنه لا يسعك أن تقـــول إن التفكيـــك "منهج"؟ وما يقصده ريتشارد بيردسورث هو أن "المنهج" يضلل لأن التفكيك يرتبط بما لا يصاغ أو يُنتظر. فالتفكيكية ترتبط بما لا مجال للتنبؤ به، بمـــا لا يحـــصى، بل بالمستحيل. وكما يقول تيموثى كلارك: «بما أن التفكيكية لا مجال للتنبؤ بها أو برمجتها فهى مستحيلة، بمعنى أنها خارج نطاق الممكن أو ما يقبل الحـــساب»[٤]. وهذا بدوره يذكرنا بما وصفه ديريدا نفسه بـــــ «التعريـــف الأقـــل ســـوءًا» لــــــ «التفكيكية»، أى «تجربة المستحيل».[٥] ويقول إن هذا التعريف ينطوى على مفهوم عن الضرورة لم يعد يتضاد مع المستحيل أو يتناقض معه. فهـــو مـــثلاً احتمـــال ضرورى ألا تبلغ الرسالة وجهتها، وهذه الضرورة التى هى جزء من بنية الكتابـــة باعتبارها تواصلاً عن بعد تعنى أن أية رسالة وأى نص يطـــارده احتمـــال عـــدم الوصول. فهذا الخطاب الذى تطالعه الآن مثلاً ليس مجرد مسألة نظام بريدى فاشل بالمعنى الحرفى للعبارة، بل مسألة تتعلق بمعنى أننا يستحيل أن نتأكد تمامًـــا مـــن وصول أية رسالة أو أى نص وصولاً تامًا ونهائيًا. وهذا العنصر أو الـــسمة التـــى

(1) Derrida, 1988a, p. 147.
(2) Derrida, 1995, p. 29.
(3) Derrida, 1994, p. 178.
(4) Clark, 1992, p. 190.
(5) Derrida, 1992, p. 200.

تميز الكتابة أو القراءة يتعذر تصورها؛ ويطلق عليها ديريدا فى بعض المواضع "الموت" أو"البقية الغائية"[١]. ويصوغها بننجتون بإيجاز بليغ بقوله: «التفكيكية ليست ما نظن»[٢]. لذا فإن سؤال «ما التفكيكية؟» يتسم فى حد ذاته بسذاجة مفرطة، ذلك أن التفكيكية وربما فى المقام الأول شك فى "الضمير المستتر"، أو اهتمام بما تبقى ليجرى التفكير فيه، أو بما لا مجال للتفكير فيه فى نطاق الحاضر.

وهنا أيضًا لابد أن أقول إن معجم أوكسفورد الإنجليزى لا يختلف عن معجم تشيمبرز فى أخطائه، لأن ما تخفق هذه التعريفات المعجمية كافة فى إدراجه هو أن التفكيكية لا تقتصر على ما يعرف بـ "الفلسفة والنظرية الأدبية". بل تتعلق بالهوية والتجربة بعامة. ودعنى أحاول أن أطرح تعليلاً شديد الإيجاز لذلك من ناحية مفهوم النص. فهناك سوء فهم شائع لديك ولدى محررى معجم أوكسفورد الإنجليزى وغيره كثير بأن التفكيكية تتعامل لا مع التجربة والحياة الحقيقية أو"الواقع" (كما تسمونها)، بل مع اللغة ومع النصوص بخاصة.

لا شك أن سوء فهم التفكيكية باعتبارها "نصًا" أو"منهجًا" أو أسلوب كتابة أو نصوص قراءة سيظل باقيًا ما بقيت التفكيكية "نفسها" (كأنما يمكن للمرء أن يقول إن التفكيكية تختلف دائمًا عن نفسها، فهناك دائمًا تفكيكيات). لكنى أريد كما سبق أن قلت أن أكون منصفًا – وإن استحال ذلك – حيال ما أظن أنه يجرى لهذا اللفظ أو المفهوم أو الظاهرة أو التجربة الغربية أى التفكيكية. ولنتدبر ما يعد أشهر ما قال ديريدا فى هذا السياق: «ليس هناك شيء خارج النص» **(il n'y a pas de horstexte)**[٣]. ويعلق بننجتون على هذه العبارة فى المقال المختصر التالى:

(1) Derrida, 1988a, pp. 8, 10.
(2) Bennington, 1989, p. 84.
(3) Derrida, 1976, p. 163.

«إن "النص" ليس امتدادًا لفكرة مألوفة، بل إحـــلال أو إعـــادة صياغة لها. والنص بعامة هو أيـــة منظومـــة علامـــات أو آثـــار أو إشارات. والإدراك نص... والتفكيكية ليس بها مكان للغـــة هنـــا، وعالَم هناك تدل عليه. والعناصر فى اللغة تشير إلى بعضها الـــبعض لبيان هويتها، وتشير إلى العلامات غير اللغوية التى تدل بدورها على هويتها واختلافها. وليس ثم فارق جوهرى بـــين اللغـــة والـــدنيا، فأحدهما فاعل والآخر مفعول. هناك بقايا»[١].

فالتفكيكية تتعلق بالبقايا، بمنطق "البقية الغائبة"، بتصور للغة أوســـع وأكثـــر روحانية مما يسمح به تعريفك المعجمى.

ما فعله ديريدا "بالنص" هو أن بيَّن أنه يفتح علـــى مـــا يـــسميه "تعميمًـــا لا متناه"[٢]. وفى «العيش على: الحدود الفاصلة» يقول إن النص:

«لم يعد جثة هامدة للكتابة، أو مضمون محتجز فى كتـــاب أو فى حواشيه، بل هو شبكة تفاضلية، نسيج من علامات تـــدل بـــصورة لا متناهية على شيء غيرها، على علامات تفاضلية أخرى. مـــن ثم فالنص يتجاوز كل الحدود المخصصة لـــه حـــتى الآن (لا يغمرهـــا أو يُغرقها فى تجانس لا متمايز، بل يحيلها خطوطًـــا أكثـــر تعقيـــدًا وانقسامًا) — كل الحدود، وكل شيء كان يُفتـــرض أن يوضـــع فى مواجهة الكتابة (الكلام، الحياة، الدنيا، الواقع، التاريخ، وكل مـــا لم يكن يُفترض، كل مجال إشارة — إلى الجسد أو العقل الواعى أو اللا واعى، إلى السياسة والاقتصاد وما إلى ذلك)»[٣].

(1) Bennington. 1989. p. 84.
(2) Derrida. 1983. p. 40.
(3) Derrida. 1979. p. 84.

وإذا كانت التفكيكية تتعلق بأنواع من "الارتقاء الفكرى" كهذا فإن العواقب ولا شك تشكل تحديًا لمحررى المعاجم كما يقول ديريدا:

«كل ارتقاء فكرى يصبح تحولاً، أى تشوهًا، ويستحيل علاقة معتمدة بين كلمة وفكرة، بين مجاز وما يتوق المرء لاعتباره معنى أوليًا ثابتًا، أو معنى دارجًا مناسبًا حرفيًا أو متداولاً»[1].

تصور طبعة من معجم تشيمبرز تضع تحت كل مادة تعريفًا لما يعد فى حينه "معنى أوليًا ثابتًا" للفظ ما و"معناه الدارج الحرفى أو المتداول"، ثم يتبع ذلك بإيضاح مطول "للتعميم اللا متناهى" للفظ نفسه. أى دليل للمستخدم سيكون هذا! تجربة المستحيل.

اسمح لى أن أوجز كل هذا بمحاولة قول شىء عما يسمى لغة تقريرية وتعبيرية. ولعل هذه أجدى سبل الشروع فى التفكير فى التفكيكية. (لا شك أن هذا ما كان يجب أن أبدأ به، أو بدأتُ به دون أن أشير إلى ذلك صراحةً. لعلى قلتُ شيئًا عن شكى فى هويتك، فهل أنت رجل مثلاً أم امرأة – فمعجمك لا يعرّف إلا "المحرر"[2] دون تقديمه باسمه أو باسمها. على أى فكل هذا سيكون له دور فى هذا الخطاب وله آثاره). فاللغة التقريرية حين تقرر شيئًا ببساطة: ولغتك، لغة المعجم، مثال تقليدى وقوى عليها. و"التفكيكية" حسب قولك كذا وكذا. وهذه عبارة تقريرية فى ظاهرها، تقرير لحقيقة أو تعريف على الأقل. وأنت تعرّفها كما يلى: «الصفة constative (صفة للعبارة) ما قد يكون أصليًا أو زائفًا؛ وهو ما ينطوى على توكيد لا على أداء». أما اللغة الأدائية فهى اللغة حين لا تقول، بل تفعل شيئًا بالقول.

---

(1) Derrida, 1983, p. 40-1.
(2) Chambers, 1988, p. vii.

ومرة أخرى أستشهد بتعريفك: «الصفة **performative** (صفة للعبارة أو الفعـــل) هى ما يشمل الفعل الموصوف (عكس **constative** "تقريرية")». والمثـــال الـــذى تقدمه والذى أعتبره مؤثرًا وساخرًا وجميلاً هو: «أنا أقرُ بجهلى». ومـــن الأمثلـــة الأخرى على العبارات الأدائية الوعد والوعيد وأفعال التسمية أو التعيين وإعـــلان وفاة أحدهم، وهكذا. (وقد يهمك أن تشير على عجل إلى أن وصف اللغة بالأدائيـــة يعقِّد فكرة افتراض أن اللغة «تصف الواقع بدرجة كافية»: اللغة الأدائية تفعل شيئًا فى الواقع بالواقع).

فى كثير من النصوص يبين ديريدا كيف أن العلاقة بين التقريرى والأدائـــى هى علاقة عدوى متبادلة، فأية عبارة تقريرية تحتوى على عنصر أدائى ولو مـــن ناحية أنها مقروءة أو مفهومة، أى من حيث إنها تدعو لحدث أو لتجربة قـــراءة أو سماع أو ما شابه وتكون فى حد ذاتها عرضة لغير المتوقع أو ما لا يمكن التنبـــؤ به. من ثم فكل تعريف يرد فى معجم ليس تقريريًا بل أدائيا وتوليديًا. وما أقوله لك هنا فى هذا الخطاب هو فى حد ذاته إيضاح (ربما كان هزيلاً ولكنه إيضاح علـــى أية حال) للجهود الأدائية لتعريفك لمصطلح "تفكيك"، ولحقيقة أن التعريفات لا تقرر أشياء وحسب بل لها تأثيرات. وكان لزامًا علىّ أن أكتب لك كما سبق أن ذكـــرتُ. ومن ناحية أخرى فأية عبارة أدائية تحوى عنصرًا تقريريا: فلا يمكن تسمية طفـــل أو بذل وعد أو افتتاح صرح جديد دون أن يكون هـــذا الحـــدث مـــدركًا، أى دون توافق مع الطبيعة التقريرية للأعراف أو الأحكام أو القوانين.

فى النمط الأدائى تسعى التفكيكية لأن تأخذ فى اعتبارها الحالات التى تكون فيها العبارات الأدائية تلازمها بالضرورة بقية غائبة، بما تبقى ليجرى التفكير فيـــه أو حسابه أو تجربته؛ فتسعى مثلاً للاشتباك مع نتائج حقيقة أن كل أدائى لا يمكـــن أن يكون إلا على ما هو عليه من حيث إنه مؤلف من احتمال أن يفشل أو يـــضل.

لكن التفكيكية أيضًا أدائية وتقريرية فى اهتمامها بإنتاج تأثيرات جديدة ولغات جديدة وصروح جديدة وأنماط جديدة من السياسة والصداقة والديمقراطية والنزعة الدولية وما إلى ذلك. يقول ديريدا:

> «التفكيكية مبدعة وإلا فهي لا شيء؛ وهي لا تكتفي بالإجراءات المنهجية، بل تفتح ممرًا، وتخطو قدمًا وتترك أثرًا؛ وكتابتها ليست أدائية وحسب، وتنتج قواعد – أعرافًا أخرى – للأدائيات الجديدة ولا تنصب نفسها في اليقين النظرى لتضاد بسيط بين الأدائى والتقريرى»[1].

دعنى أكرر ما قلتُ لمزيد من الإيضاح: لا مجال للقول بأننا يمكن أو ينبغى أن نتخلص من المعاجم. بل لابد أن تكون لدينا معاجم، ولا سيما معاجم كمعجمك؛ فلطالما أعجبنى معجم تشيمبرز. ومفهوما التقريرى والأدائى (اللذان تعرّفهما بكل أناقة وإيجاز) قيمان للغاية. ولابد أن تكون لدينا عبارات تقريرية، أى تعريفات تلهم بالحقيقة. ولنأخذ على سبيل المثال العبارة التقريرية التعريفية التالية لديريدا:

> «التفكيكية ليست نظرية ولا فلسفة. وهي ليست مدرسة ولا منهجًا. بل إنها ليست لغة خطاب ولا فعلا ولا ممارسة. إنها ما يحدث، ما يحدث اليوم فيما يعرف بالمجتمع والسياسة والدبلوماسية والاقتصاد والواقع التاريخى وما إلى ذلك. التفكيكية هى الحالة. أقول ذلك لا لأنى أعتقد أنه صحيح ولأن بوسعى أن أبينه لو توفر الوقت وحسب؛ بل أيضًا لأقدم مثالاً على العبارة التقريرية»[2].

(1) Derrida. 1989. p. 42.
(2) Derrida. 1990b. p. 85.

ها أنت ذا أمام تعريف آخر للتفكيكية: «هى ما يحدث، ما يحــدث اليــوم». تصور أن تتخذ من تلك العبارة تعريفًا فى معجمك. قد تبدو غامضة نوعًا على مـــا أظن. إلا أن عبارة ديريدا هنا تذهلنى بصدقها بقدر ما تدهشنى بفائدتها؛ فلو كانـــت ثمة كلمة واحدة تصف أواخر القرن العشرين أو تلخص ما يحدث فى مطلع القرن الحادى والعشرين ولايزال يحدث سواء فيما يعرف بالعالم الغربى أو فيمـــا وراءه، فهى "التفكيك". (من المستفز أن يصاغ الأمر بهذه الصورة، أعلم ذلك - إذ يجـــب فهمها على ضوء أن التفكيكية تتعلق بما هو ليس ماثلاً، بما يجعل كل هوية تبـــدو ذاتها ومختلفة عن ذاتها. كما أتمنى أن أوصل لك أن التفكيكيـــة كطفيـــل أو كـــائن غريب لا تقصد القضاء على عائلها. يقول ديريدا: «إن فكرة أن الخطاب التفكيكـــى قد يهيمن ويحل محل سائر الممارسات تعد ضربًا من الحمق أو الهزل لا يعنينـــى بأى حال»[1]. نهاية قوس طفيلى آخر).

والآن «فمثال العبارة التقريرية» الذى أوردتُ قبل لحظة أو لحظتين - مـــن نص له عنوان يصعِّب الأمر على أى واضع معاجم («عبارات تقريرية وبـــدهيات عن مصطلحات جديدة و"مابعديات" وطفيليات وظواهر زلزالية صغيرة أخـــرى») عُرض فى الأصل كمحاضرة فى سنة ١٩٨٧ فى ندوة بعنوان "حـــالات النظريـــة" بجامعة جنوب كاليفورنيا فى إيرفين. إنه تعريف للتفكيك يمتاز بتفرد تلك المناسبة. وعلى الرغم من حالته التقريرية الثابتة فهو أيضًا يعمل شيئًا، وهذا الشيء يختلـــف عما جرى من قبل (لم يسبق أن قدم أحد تعريفًا للتفكيك بهذه الصورة تمامًا فى هذا السياق بالضبط)، بل يختلف أيضًا فى أنه يظل موضع تفكير، يظل موضع اعتبـــار أحد مثلك.

---

(1) Derrida, 1993, p. 229.

سامحنى رجاءً لأخذى الكثير من وقتك الثمين. ربما كان علىّ أن أحاول أن أكلم الزمن كالقلانسى الأحمق. على أى فأنا مضطر للتساؤل عما ستعمل بكل هذا. وإذا بدا أنى أكلت كثيرًا فى الحديث عن التفكيك فى علاقته باللغة فأنا آسف؛ فأنت محرر معجم، وكنتُ أود أن أقف على بعض الأساسيات. والأساسيات كما حاولت أن أبين تشمل معنى للتفكيك يتجاوز اللغة، يتجاوز أى معنى عادى لكلمة "لغة". وإذا أردتَ بضع اقتراحات موجزة لتعريف التفكيك فى المستقبل فإننى وبكل تواضع أقترح عليك ما يلى:

> **التفكيك اسم، هو ما لا تظن؛ تجربة المستحيل؛ ما يظل موضع تفكير؛ منطق لفقدان التوازن فى حراك دائب فى "الأشياء ذاتها"؛ ما يجعل كل هوية ذاتها ومختلفة عن ذاتها فى آن معًا؛ منطق للطيفية؛ طفيلية أو علم فيروسات نظرى أو عملى؛ ما يحدث اليوم فيما يعرف بالمجتمع والسياسة والدبلوماسية والاقتصاد والواقع التاريخى وما إلى ذلك؛ فاتحة المستقبل نفسه.**

وأضيف تعريفا أخيرًا كملاحظة أخيرة، وهو عبارة أخرى لديريدا عن التفكيك:

> **«فاتحة المستقبل نفسه، مستقبل لا يسمح لنفسه بالتطور أو التعديل ليتخذ شكل الحاضر، كما لا يسمح لنفسه بأن يتنبأ به أحد أو يبرمجه؛ وبذلك فهو أيضًا استهلال للحرية والمسؤولية والحسم والأخلاق والسياسة، مصطلحات عديدة لا مفر بعدئذ من سحبها من المنطق القابل للتفكيك للحاضر أو الضمير أو النية»**[1].

---

(1) Derrida, 1992, p. 200.

انتهى. لابد أن أتوقف. لابد أنه تبين لك الآن أنى لا أستطيع أن أرسل هـذه الرسالة. وأسأل نفسى: ما معنى افتراض وصول رسالة كهذه لوجهتهـا؟ وأسـألك أنت عزيزى القارئ المجهول.

المصادر والمراجع

Beardsworth, Richard (1996), *Derrida and the Political* (London: Routledge).

Bennington, Geoffrey (1988), 'Deconstruction and the Philosophers (The Very Idea)', *Oxford Literary Review*, 10, pp. 73–130; reprinted in Geoffrey Bennington, *Legislations: The Politics of Deconstruction* (London: Verso, 1994).

Bennington, Geoffrey (1989), 'Deconstruction Is Not What You Think', in *Deconstruction Omnibus Volume*, ed. Andreas Papadakis, Catherine Cooke and Andrew Benjamin (London: Academy Editions), p. 84.

Brannigan, John, Ruth Robbins and Julian Wolfreys (eds) (1996), *Applying to Derrida* (London: Macmillan).

Carroll, Lewis (1960), *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* (New York: Signet).

Chambers English Dictionary (Edinburgh: Chambers, 1988).

The Chambers Dictionary (Edinburgh: Chambers, 1993).

The Chambers Dictionary (Edinburgh: Chambers, 1998).

Clark, Timothy (1992) *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature* (Cambridge: Cambridge University Press).

Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins Press).

Derrida, Jacques (1979), 'Living On', trans. James Hulbert, in Harold Bloom *et al.* (ed.), *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press), pp. 75–176.

Derrida, Jacques (1981), *Positions*, trans. Alan Bass (London: Athlone Press).

Derrida, Jacques (1983), 'The Time of a Thesis: Punctuations', trans. Kathleen McLaughlin, in *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 34–50.

Derrida, Jacques (1987), 'Envois', in *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: Chicago University Press), pp. 1–256.

Derrida, Jacques (1988a), 'Signature Event Context', trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman; 'Limited Inc a b c . . .', and 'Afterword: Toward an Ethic of Discussion', trans. Samuel Weber, in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).

Derrida, Jacques (1988b), 'Telepathy', trans. Nicholas Royle, *Oxford Literary Review*, 10, pp. 3–41.

Derrida, Jacques (1989), 'Psyche: Inventions of the Other', trans. Catherine Porter, in *Reading de Man Reading*, ed. Lindsay Waters and Wlad Godzich (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).

Derrida, Jacques (1990a), 'Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority"', trans. Mary Quaintance, *Cardozo Law Review*, 11, 5/6, pp. 921–1045.

Derrida, Jacques (1990b), 'Some Statements and Truisms about Neo-Logisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seismisms', trans. Anne Tomiche, in *The States of 'Theory': History, Art and Critical Discourse*, ed. David

Carroll (New York: Columbia University Press), pp. 63–95.
Derrida, Jacques (1991), 'Letter to a Japanese Friend', trans. David Wood and Andrew Benjamin, in *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (London and New York: Harvester), pp. 270–6.
Derrida, Jacques (1992), 'Afterw.rds: or, at least, less than a letter about a letter less', trans. Geoffrey Bennington, in *Afterwords*, ed. Nicholas Royle (Tampere, Finland: Outside Books).
Derrida, Jacques (1993), 'Politics and Friendship: An Interview with Jacques Derrida', in *The Althusserian Legacy*, ed. E. Ann Kaplan and Michael Sprinker (London: Verso).
Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London: Routledge).
Derrida, Jacques (1995), 'The Time is Out of Joint', trans. Peggy Kamuf, in *Deconstruction is/in America: A New Sense of the Political*, ed. Anselm Haverkamp (New York: New York University Press), pp. 14–38.
Forster, E. M. (1976), *Aspects of the Novel*, ed. Oliver Stallybrass (Harmondsworth: Penguin).
Gasché, Rodolphe (1986), *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, ed. Lesley Brown, 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1993).
The Oxford English Dictionary, 2nd edn, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, 20 vols (Oxford: Clarendon Press, 1989).

٢

التفكيكية والدراسات الثقافية:

آراء فى الدراسات الثقافية التفكيكية

غاياترى تشاكرافوترى سبيفاك

«إن الدافع لاستغلال ديريدا فى لغات خطاب نقدية كالنزعة التاريخية الجديدة والدراسات الثقافية تؤكد على مقاومة الطبيعة الفلسفية الحقة للتفكيك».

ستيوارت بارنت، هيجل بعد ديريدا

إن ملاحظات التدريس الوافرة التى دونها ديريدا وتُنشر حاليًا كما هى تقريبًا تذكرنا بأن التدريس لا يزيد عن لعبة "من الفائز بالخسائر" ضد شروده المقدر له. وقد يقول من يعمل بالتدريس إن هذا أمر معروف. وهو أمر غير مؤكد عندى. فملاحظات التدريس الخاصة بأرسطو وتلك الخاصة بهيجل وسوسور تبدو كأنها تجمدت فى معتقدات تقليدية من صنوف شتى. و"الثقافة" تُكتسب بدون معلم، بل تُكتسب من الوالدين ومن الكبار من كلا الجنسين وبسبل شتى. و'الدراسات

الثقافية" تسمية مغلوطة إلى حد كبير، والآن حيث تقادمت حتى نسى النـــاس أنهـــا كانت فى الأصل دراسة لآراء من يقولون بوجود ثقافة سائدة. و"الكفاءة الحضارية" يتعلمها من يطمحون للخوض فى لغة خطاب الأســاتذة ولــو بغــرض زعزعــة استقرارها. مأسسة الدراسات الثقافية لها ما يشبه العلاقة بنقاط التقاطع المفقودة بين النوازع الشاردة. وهذا المقال يلاحقها ولكن بلا طائل بالضرورة.

١. الاحتجاج بالسلف

لنبدأ بذكر الأصل المنقسم لمعنى الدراسات الثقافية حاليًا: ففى ستينيات القرن العشرين فى بريطانيا ينشر ريتشارد هوجارت "فوائد معرفة القراءة والكتابــة"[١]؛ وينشئ ستيوارت هول الدراسات الثقافية فى برمنجهام؛ وتنتج المجموعة الأولى من الطلاب بيانًا بعنوان "انتقام الإمبراطورية"[٢]؛ ويصدر الملحــق النــسائى بعنــوان "للمرأة رأى آخر"[٣] فى سنة ١٩٧٨[٤].

وأيضًا فى سنة ١٩٧٨ وفى الولايات المتحــدة يطــرح استــشراق إدوارد سعيد اهتمامًا علميًا باستمرارية الغريــب المغلــوب باعتبــاره الآخــر. (يمكــن ملاحظة الاختلاف العام فى الحالة المزاجية بين الدراســات الثقافيــة البريطانيــة والأمريكية فى الفارق بين كتابى بول جيلروى "لا أسود فى العلــم البريطــانى"[٥]

(1) Uses of Literacy.
(2) Empire Strikes Back.
(3) Women Take Issue.
(4) Richard Hoggart. The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life. with Sped Reference to Publications and Entertainments (New York: Oxford University Press, 1970); Stuart Hall. 'Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems', in Hall et al. (eds). Culture, Media, Language (London: Hutchinson. 1980). pp. 15-47; The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain (London: Hutchinson. 1982). Women Take Issue: Aspects of Women Subordination (London: Hutchinson. 1978).
(5) Gilroy. There Ain"t Black in the Union Jack. 1987.

و"الأطلنطى الأسود"[١]، والأخير بصحبة مارتن برنال وإيفان فان سيرتيما وجـاك فوربس، وجميعهم ضمن تراث سعيد). وهنـاك حكايـة ذات صـلة، وإن كانـت مختلفة، تعد جزءًا من قصة الدراسات الثقافية الأمريكية. وكان لينـدون جونـسون رفع نسبة الأجانب بمشروع قانون الهجرة الجديد لسنة ١٩٦٥، ودشن بذلك ارتفاعًا هائلاً فى معدل هجرة الآسيويين (ومنهم الهنود). وشرعت نسبة من أبنائهم الـذين يشكلون أقلية نموذجية تتحرك لأعلى فى إطلاق أشكال شتى من "الأصل القـومى" أو الدراسات الثقافية "التهجينية". وتغذت هذه التوجهات علـى توجهـات الوحـدة الإفريقية القائمة فعلاً ضمن الشرائح المتحركة لأعلى من المستفيدين مـن حركـة الحقوق المدنية مع ما يلزم من تغييرات. وأصبح المكسيكيون الأمريكيون واللاتين الأمريكيون ممن يشكلون قاعدة نـزعتين اسـتعماريتين (الإسـبانية والأمريكيـة) عناصر شديدة الظهور فى هذا المجال المتنامى. ونسمع عن نظريـات الاسـتعمار الداخلى لدى كل من رودلفو أكوفيا وكتابه "احتلال أمريكا"[٢] وماريو باريرا وكتابه "العرق والطبقة فى الجنوب الغربى"[٣] ويركز الأمريكيون الآسيويون علـى خلـق تاريخ متنوع، وهو توجه بدأته ماكسين هونج كينجستون بكتابهـا "المحاربـة"[٤].

---

(1) Gilroy. The Black Atlantic. 1993.

(2) Rodolfo Acufia. Occupied America.

(3) Mario Barrera. Race and Class in the Southwest.

(4) Maxine Hong Kingston. The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Amor Ghosts (New York: Knopf. 1976). Rodolfo F. Acuña. Occupied America: The Chicane's Struggle Toward Liberatic (San Francisco. CA: Canfield Press. 1972). and Mario Barrera. Race..and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality (Notre Dame: Notre Dame University Press. 1979). The colonial line was Antonio Gramsci. 'Some Aspects of the Southern Question'. m Gramsci. Selections from Political Writings. 1921-1926. trans. Quintin Hoare (New York: International Publishers, 1978). pp. 441-62. Postcolonially, the source for the notion was Samir Amin. Unequal Development: An Essay on the Social Formation of Peripheral Capitalism. trans. Brian Pearce (New York: Monthly Review Press. 1976). The internal colonization debate in the African-American context, recounted in Philip S. Foner and James S. Alien (eds), American Communism and Black Americans: A Documentary History. 1919-1929 (Philadelphia. PA: Temple University Press. 1987) was an earlier formation which arose anew with Stokeley Carmichael and Charles V. Hamilton (eds). Black Power: The Politics of Liberation in America (New York: Vintage. 1967).

ويأتى الساكن الأصلى المضطهد متأخرًا إلى هذا الادعاء الجماعى "بالثقافة" باعتبارها "موضوع دراسة" ويدخل التيار السائد مع "روزنامة الموتى" للزلى مارمون سيلكو[١]. ويرجع تراث "رقصة أشباح هنود سيو" المحتفى به فى رواية سيلكو بوصفها بداية سياسة ثقافية معدلة تتفاعل فى مواجهة مع الغريب – الفرنسى والبريطانى – إلى أواخر القرن السابق بالطبع. ومن الغريب أن هذا التراث هو الذى تحالف معه جاك ديريدا وبالتالى التفكيكية فى "أطياف ماركس": "الماضى باعتباره المستقبل المطلق"[٢].

وبهذه الصورة فإن الدراسات الثقافية التفكيكية تصبح ادعاء بالسلف أيضًا. ففى "الأطياف" يحتج ديريدا بماركس فى تراث مشترك من المسيحانية الإبراهيمية. إذ «ليس ثمة ثقافة بدون ديانة أسلاف أو شعائر للحداد والقرابين... وقد تبدو فكرة الثقافة مرادفة لثقافة الموت، كأن عبارة "ثقافة الموت" ليست سوى حشو زائد أو إسهاب. إلا أن هذا الإسهاب يزيد الاختلاف الثقافى والخطوط الفاصلة وضوحا»[٣].

وقوة الدراسات الثقافية الحضرية وأساسها الطفرى يمكن قراءته بمعنى تحرك المستعمَر نحو المستعمِر مع إزاحة عكسية «للاختلاف الثقافى عبر شبكة من الخطوط الفاصلة» وضعت كحدود فاصلة سياسية يستحيل على القوى المستعمِرة أن تجتازها – ويعيد التذكير بتاريخ لا يرثه ميراثا شرعيًا إلا الأخيرون. ويجرى ضمن ذلك قلب تيمة الكتابة بعد الاستعمارية التى تصر على أن النزعة

---

(1) Leslie Marmon Silko. Almanac of the Dead (New York: Simon and Schuste. 1991).

(2) Jacques Derrida. Specters of Marx: The State of the Debt. the Work of Mourning and the New International. trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge. 1994). p. 35.

وانظر فيلم "رقص الأشباح" لـ كن مكميلان (١٩٨٣) والذى أنتج للقناة الرابعة (لندن)، حيث يظهر ديريدا ظهورًا غير تقليدى ويعزف بنفسه.

(3) Derrida. 1993. p. 43.

الاستعمارية فرضت حضارة جديدة على الفضاء المستعمَر دون طقوس دفن مناسبة لسابقتها. والدراسات الثقافية تعتبر الكوب نصف ممتلئ وتطالب باسترداد تاريخ متحول.

كنتُ طالب شرف إنجليزيا بجامعة كلكتا، حيث كان المنهج "أدبًا إنجليزيًا" بشكل مباشر. وإذا فكرنا فى دراسة الثقافة فكرنا فى شانتينكتان المجاورة حيث أنشأ رابندراناث طاغور مدرسته وكليته وجامعته التجريبية. كان طاغور من أوائل من فكروا فى الدراسات الثقافية فى الهند. وبينما كان يكتب عن الـ "فيسوا بهاراتى" – الجامعة – وقبل وفاته بثلاث سنوات: «دخلت المدرسة شيئًا فشيئًا فكرة أخرى هى تواصل الهند مع العالم على أرضية الثقافة»[1]. وهذا الاستحضار لثقافة انتقائية رفيعة ليس بالضرورة ما نقصده بالدراسات الثقافية اليوم. إلا أن هذا الحافز يطالعنا فى مظاهر أخرى فى الدراسات الثقافية الحضرية اليوم. وملامح الفكرة الأولى نراها فى رائعة منوشكين أو إنتاج بيتر بروك الرفيع لملحمة ماهابهاراتا الهندية (١٩٨٥).

فى الإنتاج الأمريكى لملحمة بروك وفى ذروة المعركة الملحمية اقتحمت جماعة من الآسيويين الشرقيين "هينجشاى أونموتو بريتهى" – «العالم ملىء بالعنف» – ومعهم الناى. وكان طاغور قد أتاح موسيقا غنائية للطبقة الوسطى البنغالية حتى يتسنى لهم استيعاب «خير ما فى الثقافة الاستعمارية». والناى موجود فى كل بيت من بيوت الطبقة المتوسطة. وما يغنَّى على الناى فى السياق البنغالى يتسم بعاطفية شديدة. ولافتقاره لهذه المعلومة الثقافية يلجأ بروك لحافز طاغور الأصلى ويشمل سعيه لإدخال ثقافتى الصين واليابان الرفيعتين فى مشروعه

(1) Rabindranath Tagore, Rabindra Racandbali (Calcutta: W. Bengal Govt. Fres, 1961), vol. 11, p- 801. والترجمة لى

للدراسات الثقافية. مشاهدة هذه اللحظة المتناقضة (فى رأيى) فى معهد بروكلين للموسيقا مرت بخاطرى كلمات طاغور عن تواصل الهند مع العالم على أرضية الثقافة. و"شانسكريتى" (بنغالى) أو"سمسكرتى" – وهى الكلمة التى يستخدمها طاغور بمعنى "ثقافة" – تحمل فى طياتها دلالات النقاء.

ومع أن سمات سانتال بولبور "البدوية" المحلية وأى تصور عام لريف الهند كان يضفى لونًا على عديد من مباحث المدرسة الجديدة فى شانتينكتان فإن "البدو" لم يكونوا شركاء طاغور. ففى الدراسات الثقافية كان طاغور يرنو* إلى الـ "يوبانيشاد" الفلسفية الهندوسية غير الثنائية القديمة. فهؤلاء قومه وأسلافه وعشيرته. وإذا أدرجنا السانتال (والتسعين مليون "بدوى" أو الشعوب "الأصلية" الأخرى) فى احتجاجنا بالسلف وصلة القربى فإننا نخرج بشىء أشبه بما يلى:

«أدى تنوع الارتفاعات ومواسم المطر والظروف الجيولوجية فى الهند إلى تنوع شديد فى النظم البيئية، ما دعم ما يقرب من واحد وثمانين ألف نوع مسجل من الحيوان وخمسة وأربعين ألف نوع من النبات. وهذا التنوع الحيوى غذى تنوعًا ثقافيًا ... فتضم البلاد ٤٣٦٥ جماعة عرقية و٣٢٥ لغة وستة أديان رئيسة وعشرات الديانات الأصغر المستقلة، وأساليب حياة تتراوح بين صيد البر والالتقاط والزراعة والرعى والصناعة. إلا أن القرن الأخير شهد تدهورًا حادًا فى التنوع الحيوى والثقافى فى أرجاء الهند، وتسارع معدل الاندثار فى العقود القليلة الماضية مع تسارع التنمية»[1].

(1) Ashish Kothari. Saloni Suri. and Neena Singh. 'People and Protected Area s: Rethinking Conservation in India'. The Ecologist. 25.5 (Sept/Oct 1995). p. 188.

* صعوبة إطلاق تسمية "سكان أصليين" أو "بدو" على الجماعات المحلية التى يفترض أنها هندوأوروبية هو أن الهند مستعمرة استيطانية قديمة.

من الغريب أنه فى القرن نفسه الذى كان المثقفون القوميون يضعون فيه الأساس لثقافة "هندية" نخبوية وعالمية مرت بتحولات جمة فإن التنوع الثقافى الثانوى حسب قول مؤلفى الفقرة السابقة (وجميعهم من المعهد الهندى للإدارة العامة) شهد تدهورًا حادًا. وسنرى فيما بعد أن هذا الذريعة استعادت أهميتها فى العولمة؛ وجرى تجاهلها فى الدراسات الثقافية بسبب قمعها فى الأصل. والنقطة التى تلامس فيها الدراسات الثقافية فى الهند (أو فى غيرها من مناطق الجنوب) الدراسات الثقافية فى الحضر تدور حول مسألة التعددية الثقافية. وليس للبيئة دور تلعبه فيها:

«بتناول الصلة بين مناقشات كتلك التى تدور حول العلمانية فى الهند (حسب قول بارثا تشاترجى) والمناقشات الدائرة داخل النظرية الديمقراطية الليبرالية فى الغرب يستحيل صد التيار الماثل حتى فى دوائر الخطاب الفلسفى، والذى يصفه أرجون أبادوراى بأنه "تعددية ثقافية ذكية بالنسبة لنا وعرقية دموية أو قبلية مجنونة بالنسبة لهم»[1].

يقينى أن التنوع الطاغورى فى الدراسات الثقافية وإن لم يتحول بالضرورة إلى تجربة طاغور التربوية قد يطالعنا فى مكان آخر وفى حمى النزعات الاستعمارية فى القرن الماضى؛ وأنه يوفر نوعًا من ما قبل التاريخ غير المتصل لكثير من الدراسات الثقافية الأمريكية اليوم. إنه توجه نحو المكون الإبداعى فى "الثقافات" الأخرى لا التاريخية نحو العنصرية. ويمكن مطالعة مزاعم لاتردداى بوجود أشكال شتى من القضايا الثانوية داخل هذا النموذج.

---

(1) 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the India Impasse'. Public Culture. 8.1 (Fall 1995). p. 13.

ومما يذكر أن هذه الفقرة حالة نموذجية فى المشكلة المكانية للدراسات الثقافية، ونشرت فى الولايات المتحدة بدون الجزء التمهيدى الذى لا ينطبق إلا على الهند.

Economic and Political Weekly. 9 July. 1994. pp. 1768-77

وفى توقيت شنتينكتان طاغور نفسه فى الهند تظهــر هــذه الإيمــاءة فـــى الولايات المتحدة فى تراث العبودية الحديثة، حيث لا يُكتفى بعــدم الحــداد علــى السلف، بل يُمحى وازع السلف. وتزدهر فى نهضة هارلم. ويرى دوبوا أنه «مــا من ممثل للروح الإنسانية النقية لإعلان الاستقلال اليوم أصدق من زنوج أمريكــا» وآلن لوك الذى كتب يقول عنه فيما بعد:

> **«ما من فن أكثر تميزًا من الفن الإفريقى. وبعــد اســتيعاب القارة الجديدة الحياة والتجربة الأمريكيتين، وبعــد اســتيعاب نماذج الفن الجديدة، يمكن زيادة الموهبة الفنية الأصيلة بما يكفى لأن تعبر عن نفسها بقوة مساوية فى نماذج أكثر تعقيدًا، ثم قــد يصبح الزنجى كما تنبأ البعض فنان الحياة الأمريكية»[١].**

وهناك مثال آخر ولو مستوى مختلف هو تراث ديانة هنود سيو عن رقــص الأشباح الذى سبقت الإشارة إليه. ففيه تعكس الدراسات الثقافية وتزيح أسس دعوى سلفية متحولة: ١. ديانة هنود سيو وأولى معــارك "الركبــة المــصابة" (١٨٩٠)؛ ٢. "ذكر" رقصة الأشباح مع ثورة "الركبة المصابة" الثانية (١٩٧٣) ٣. "استــشهاد أدبى" فى "روزنامة الموتى" للزلى مارمون سيلكو (١٩٩١). ويبين ســرد جــيمس مونى المعاصر عن ديانة رقص الأشباح المدى الذى ذهب إليه الوازع الأول نحــو عناق الإنسانية للغريب[٢]. كانت ديانة رقص أشباح هنود "سيو" بالفعل رغبة فــى ادعاء سلف مشترك "خيالى" للأمــريكيين الأصــليين كافــة يــدحض "التــاريخ".

---

(1) DuBois, Selected Writings, p. 57. Alain Locke, "The Legacy of the Ancestral Arts', in Alain Locke (ed.), The New Negro: An Interpretation (New York: Arno Press, 1968), pp. 256-8.1 وأشكر برنت إدواردز على ذكره آلن لوك

(2) James Mooney, The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991).

والاقتراب من الغريب ومحاولة ادعاء سلف هجين هما النقطة التي أضع فيها "الثور الجالس"[١] مع رواد الدراسات الثقافية الحضرية من أمثال دوبوا وطاغور.

وأية دراسة ثقافية تفكيكية ستحدد الشخصيات الأخرى المماثلة ولن تقتصر على القرابة، بل ستذكر الفروق. ويحاول دوبوا نفسه القيام بمثل هذا التحليل للتطابق في الاختلاف في نظم استعمارية شتى ويقر بغموضه العميق في "العقلية الزنجية تتواصل"[٢]. وفي جزء "ظل فرنسا" من مقاله مثلاً يقول: «هل بوانوف (المارتينيكي) استثناء أم نبوءة؟» تنبؤات كهذه تعيننا على فهم التكوين المتقاطع لشخصية كفرانس فانون الذي ولد في السنة التي كتب فيها دوبوا المقال.

وهناك حركة تفكيكية أخرى يمكن الإشارة إليها في هذا المقام. ففي "سياسة الصداقة" لديريدا نجد أن المثال هو نيتشه الذي يعكس قول أرسطو «ليس ثم صديق يا صديقي» إلى «ليس ثم أعداء يا أعدائي». وعلى الفور يقرر (أو يستشهد) بالمقولة الأولى. إلا أنه يؤديها بعكسها. وهكذا فعندما يؤثر العبد ويعكس أداء السيد بادعاء السلف فهذا جزء مهم من الدراسات الثقافية الحضرية. وهذا الترقيع الخيالي باسم نوع جديد من "ربما"، إضفاء الاحتمالية على ممكن "مستحيل" لابد أن يظل في الوقت نفسه غير قابل للتحديد – وبالتالي قابل للتحديد – باعتباره المستقبل نفسه»[٣]. ولا يسعنا أن نحدده، وبالتالي فهو يظل حاسمًا، الرهان غير المحدود لادعاء الحضر سلفًا (معكوسًا).

---

(١) Sitting Bull هو الزعيم الهندي (١٨٣٤-١٩٨٠) من قبائل سيو الذي قاد القتال ضد القائد الأمريكي العام وقواته في معركة "ليتل بيج هورن" (المترجم).

(2) DuBois. 'The Negro Mind Reaches Out", in Locke. New Negro. pp. 392-7.
والفقرة التالية المستشهد بها مأخوذة من ص٣٩٧

(3) PF, p. 29.

وكما أن هذه الـ "ربما" ربما كانت تبديلاً لكلمة ديريدا السابقة عن الأخلاق بوصفها "تجربة المستحيل"، فلعل هذا الترقيع للأدائى والتقريرى أيضًا تبديل لتفكيك سابق للدساتير لغش الأدائى بالتقريرى. والفاعل المتكون يعبِّر عنه بفعل إعلان الاستقلال، إلا أنه يوقع الإعلان كأنه أنشئ سلفًا: خدعة. لكنه الآن فكرة أكثر تمكينًا: ترقيع. والخداع مولد أمة جديدة، والترقيع إيماءة الكيان الغريب فى الأمة: ما بعد الاستعمار والدراسات الثقافية – الملحق المعطوف.

هناك إذن غش أدائى – تقريرى فى كل الدساتير. والدستور المحدد الذى يرنو إليه نلسون مانديلا ينتمى لهذا التعميم فى كل من التشابه والاختلاف استنادًا إلى لا تماثل الاهتمام التاريخى(١). وهى علاقة تستوجب حكمًا. والدراسات الثقافية لا يمكن أن تكون ممارسة فاترة. فهى فى حد ذاتها عرضة لخطر معظم الأشياء التى تخضع للتفكير التفكيكى – خطر وصف كل علم إنسانى بأنه مجال سياسى أخلاقى واضح المعالم عبر قراءة وثيقة مدققة. وقد تكون مفيدة عمليًا للدراسات الثقافية عندما تكون دراسة لسياسة من يدعى الثقافة السائدة.

---

(١) على الرغم من أهمية نقد كل من آن مكلينتوك و روب نيكسون

Anne McClintock and Rob Nixon in 'No Names Apart: The Separation of Word and History in Derrida's "Le Dernier Mot Du Racisme"', in 'Race', Writing, and Difference, ed. Henry Louis Gates, Jr (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 339-53,

فإن قراءة سيرة نلسون مانديلا الذاتية فى

'The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration', in For Nelson Mandela, ed. Jacques Derrida and Mustapha Tlili (New York: Seaver Books, 1987), pp. 11-42

تظل نموذجًا للدراسات الثقافية بعد الاستعمارية. فمانديلا الحقوقى المسيحى الذى يعارض قانونًا جائرًا بسبب الضمير، والذى مُنع بقسوة من دخول هذا المجال يلجأ لأسلافه بجعل كتابه "قرية فى الترانسكاى" مهدًا لديمقراطية ثورية (الشيوعية البدائية: ماركس) لا "للعرف" (قوى استعمارية). انظر

Terence Ranger, 'The Invention of Tradition in Colonial Africa', in Eri Hobsbawm and Terence Ranger (eds), The Invention of Tradition (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 211-62, and, in greater detail, Mahmood Mamdani, Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Capitalism (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996).

٢. تداخل أفرع المعرفة

نشأت الدراسات الإقليمية فى الولايات المتحدة فى أعقاب الحرب الباردة وجرى تمويلها بمنح من الدولة وساندتها المؤسسات الكبرى لا سيما فورد. فكانت الولايات المتحدة بحاجة لمعرفة البلدان الأخرى حتى تحافظ على وضعها كقوة عظمى منافسة. والصلة بين القوة والمعرفة واضحة. فورد فى مقدمة "المؤتمر القومى لدراسة مناطق العالم" الذى عقد فى نيويورك فى ٢٨-٣٠ نوفمبر ١٩٤٧: «لتلبية متطلبات الحرب كان على علماء مختلف أفرع العلم (فى عديد من مناطق العالم التى لم تُدرس بشكل كاف) أن يجمعوا معارفهم فى محاولة مسعورة لنصح المسؤولين وصناع السياسات». وسُمح بإنشاء مراكز اللغات بين ١٩٥٩ و١٩٦٨ بمقتضى القانون العام ٨٥-٨٦٤ ومشروع قانون تعليم الدفاع القومى لسنة ١٩٥٨ (وتعديله). وتنظر المؤسسات الكبرى حاليا فى أمر الدراسات الإقليمية بعد الحرب الباردة. فهل للتفكيكية دور؟

ظل الهدف الجغرافى السياسى للدراسات الإقليمية سرًا مفتوحًا طوال السنوات الخمسين الأخيرة ولو أن مفهومًا مقيدًا عن حرية البحث العلمى – العلم من أجل العلم وحده – سمح للقائمين على العلم بالتبرؤ من علاقتهم بأدوات القوة.(١) ولايزال المطلب الذى طرحه ديريدا فى الثمانينيات على أهميته اليوم:

---

(1) Derrida, 'Mochlos; or, the Conflict of the Faculties', in Richard Rand (ed.), Logomachia: The Conflict of the Faculties (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1992) is an extended critique of this vision of knowledge. Derrida's lecture was delivered at Columbia University in 1980

«مع الطلاب والباحثين وفى كل عملية نقوم بها معًا (قراءة، تأويل، بناء نموذج نظرى، نقاش، معالجة مادة تاريخية، صياغة رياضية) نقول أو نعترف بوجود فكر مؤسسى أو بوجود عقد موقع، أو بوجود تصور للمنتدى الأمثل»[1].

كانت الدراسات الإقليمية يُعهد بها فى الغالب للعلوم الاجتماعية - ولو أن "الثقافة" دخلت عبر البؤرة الناعمة "للتاريخ" غير الكمى، لا سيما تاريخ الفن؛ وعبر تعلم اللغات بكفاءة. ولأسباب لا يصعب معرفتها كانت الدراسات الإقليمية الأهم فى مناطق شرق آسيا وأمريكا اللاتينية. وأدرج جنوب آسيا والمسرح الإفريقى - بقايا الحركات الاستعمارية الأحدث - دون وجود دراسات إقليمية حقيقية. وقُسمت بين تاريخ الاستعمار وعلم الإنسان. وكانت مراكز دراسات جنوب آسيا قليلة (هارفارد، بيركلى، بنسلفانيا). أما جنوب شرق آسيا فلكونه جزءًا مباشرًا من الإمبراطورية الأمريكية بنى بتركيز أنثروبولوجى أكبر.

كان هذا سردًا أوليًا لظاهرة الدراسات الإقليمية المعقدة التى لم تظل فى مكان واحد على ما يبدو.

هناك شيء يلاحظ فى الدراسات الإقليمية هو الجودة العالية تصاحبها سياسة محافظة أو "لا" سياسة. ونظرًا لارتباطها بسياسة السلطة فإن ارتباطها بالنخبة السلطوية فى البلدان موضع الدرس كانت قوية، وكانت جودة تعلم اللغات فيها متميزة بصفة عامة، ومعالجة البيانات تتسم غالبًا بالتعقيد والطول والكثافة. و"الدراسات الثقافية" العلمية كظاهرة حضرية نشأت على حواف أقسام اللغة

---

(1) Derrida, 1992c, p. 22.

الإنجليزية تناهض ذلك بما لا يزيد عن قناعات سياسية قائمة على اللغة الإنجليزية فى مناقشات داخلية حول توسيع القاعدة بنتائج مسبقة لا تناسب المكـر الـسياسى الكامن فى الدراسات الإقليمية؛ فتكتسب سمعة بأنها «تفتقر إلـى الجديـة» وبأنهـا تسيس البحث العلمى. فهل للتفكيكية دور؟

ولدى خروجها من دفء أقسام اللغة الإنجليزية يتحتم على الدراسات الثقافية أن تجد نفسها فى الظل الأدبى للدراسات الإقليمية منفصلة فى ظاهرها عنها. هـذا الظل يعرف بالأدب المقارن. والدراسات الإقليمية تتعلق "بمناطق" أجنبيـة. والأدب المقارن قوامه آداب "أمم" أوروبية غربية. وهذا التمييز بـين "المنـاطق" – غيـر أوروبية و"أمم" – أوروبية – أصاب الأدب المقارن والدراسات الإقليمية منذ النشأة.

وإذا كان "أصل" الدراسات الإقليمية يرجع لما بعد الحرب الباردة فإن "أصل" الأدب المقارن الأمريكى له ما يشبه العلاقة بالأحداث التـى رسـخته، أى فـرار المثقفين الأوروبيين من النظم "الـشمولية". وفـى أربعينيـات القـرن العـشرين وخمسينياته علا شأن الأدب المقارن فى الولايات المتحدة بشكل غير مسبوق علـى إثر تدفق كبير "لمقارنين" كبار (تناول التحولات الأوروبية الأمريكيـة فـى بنيـة معرفية موجود فعلاً يجعل هذه العلاقة واضحة) فروا من نظم كهذه فـى أوروبـا وكان من بينهم إريك آورباخ وليو شبيتسر ورينيـه ويليـك وريـناتو بوجيـولى وكلاوديو جيين. ويمكن القول إن الأدب المقارن الأمريكـى قـام علـى الأخـوة الأوروبية بينما نشأت الدراسات الإقليمية من الصحوات الإقليمية. ويلاحظ كثيرون ويؤكد ديريدا أن التفكيكية وجدت سكنًا لها فى "الأدب المقارن" لا فى "الفلسفة" فـى الولايات المتحدة. وربما كان ديريدا مستفيدًا من حافز نشأتها. ولعله أبقـى علـى التفكيكية مربوطة بمنشأها حتى فى تطرفها. كما أبقـى علـى اهتمـام التفكيكيـة بالاختلاف الجنسى على مسافة غير يسيرة من مركز المقارنة الذكورى. مـن ثـم فضرورة إعادة تصور الأدب المقارن هى أيضًا ضرورة لإعادة تصور التفكيكية.

فى أثناء دراستنا العليا فى مجال الأدب المقارن فى أوائل الستينيات طُلب منا قراءة الأصول الخيالية المنقسمة بين ألمانيا وفرنسا: مفهوم جوته عن الأدب العالمى (**Weltliteratur**) كمرآة لذواتنا وسلسلة "ماذا أعرف؟" (**Que-sais-je**) لفان تيغيم التى أعطتنا فكرة عن النسخة الفرنسية[١]. ونطالع كتاب "المقارنة ليست حقيقة" لـ رينيه إتيمبل[٢] لنستشعر الجدل. وعرجنا على السخرية فى الدراسات التأثيرية وأشرنا إليها باسم "روسو فى إنجلترا" (**Rousseau en Angleterre**). وكان من مصادرنا آورباخ وبوليه وكورتيوس وهيلر[٣]. وكان رينيه ويليك يمدنا بالاقتراحات. وحصلت على درجتى العلمية فى الأدب المقارن (الإنجليزى والفرنسى والألمانى) وواصلت التدريس فى شعبة الأدب المقارن التى أنشأها ويليك بجامعة آيوا. وفى غضون عشر سنوات توليت رئاستها وأوشكتُ على الانتهاء من "عن علم النحو"، والتقيت ويليك ذلك الشيخ العظيم. وسألنى: «هل تدرِّس اللغات الشرقية؟» وكان يعمل على أدب مقارن اللغة "القومية"، وكان من الواضح أنى من "منطقة".

---

(١) «الأدب القومى يعد حاليًا مصطلحًا بلا معنى؛ وحقبة الأدب العالمى وشيكة ولابد من العمل على التعجيل بها. ولكن إذا كنا نقدر الدخيل فعلينا ألا نقيد أنفسنا بشىء فنعتبره نموذجًا ... وإذا أردنا نموذجًا يحتذى فعلينا أن نعود إلى الإغريق القدماء ... وفيما عدا ذلك فعلينا ألا ننظر إليه إلا تاريخيًا، ونأخذ منه ما ينفعنا» (٣١ يناير ١٨٢٧)

Johann Wolfgang von Goethe, in John Oxenford (trans.), Conversations with Eckermann (Washington, DC, Walter Dunne, 1901), p. 175.

وبالإدراك المتأخر يستحسن أن نهبط من الرفيع إلى الهزلى ونقارن "تركيبة المشاعر" هذه بالقائمة المتعددة الثقافات. وكتاب

Paul Van Tieghem, Le Mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France) (Paris: Vuibert, 1923)

هو الكتاب الآخر الذى أشرت إليه فى المتن.

(2) René Etiemble, Comparaison n"est pas raison.

(3) Rene Etiemble, The Crisis in Comparative Literature, trans. Herbert Weisinger and Georges Joyaux (East Lansing: Michigan State University Press, 1966); Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press/ 1953); Georges Poulet, Studies in Human Time, trans. Elliott Coleman (Westport, CT: Greenwood Press/ 1979); Emst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press/ 1973); Erich Heller, The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought (New York: Barnes & Noble, 1971).

من سبل ملء هــذه الفجــوات زعزعــة اســتقرار "الأمــة" واســتحداث الفرانكوفونية والدول الناطقة بالألمانية وبالبرتغالية وبالإنجليزية وبالإسبانية داخــل الحدود "القومية" القديمة – وكان الفائز الأكبر فيها "الإنجليزية العالمية". وهى مكانة تتنازعها مصالح ثابتة لدرجة تجعلنى أتردد فى الإعراب عن تحفظاتى. ومع ذلــك لابد من القول بأن هذا السعى لزعزعة الاستقرار واســتدعاء نمــوذج برمنجهــام الأولى معناه وضع بعض السواد على العلم البريطانى أو طلاء الأحمر والأبــيض والأزرق فى ألوان قوس قزح. لك أن تطلق عليه اســمًا تفكيكيًــا "بتطبيــع" كــرم الضيافة وإضفاء شذى ليفينى "بتطبيع" "الآخر". ربما كان للتفكيكية دور تلعبه فــى إضفاء بعض الشرعية الحضرية على تراث الإمبريالية. وهو أيضًا أمــر يتعلــق باستدعاء السلف على أية حال.

لكن التفكيكية تمثل أيضا ضدًا لهذا التوجه نحو الجمع. فحــدد مكانــك فــى النص قدر استطاعتك حتى لا تشعر بأنك تعرض أفكارك كتعميم قابل للجمع ممــا يعد بمسلمات التفكيكية "تجاوزا".

هذا جانب من التفكيكية غالبًا ما يتم تجاهله. ويعبر ديريدا عنه ببساطة فــى لقاء معه: «لاتزال الإشارة إلى وظيفة حيوية للأدب فى الغرب شديدة الغمــوض. فحرية قول كل شيء تعد سلاحًا سياسيًا قويًا للغاية، ولكنه سلاح قد يقبــل التحييــد كقصص. وهذه السلطة الثورية قد تصبح شــديدة المحافظــة»[1]. وفــى "سياســة الصداقة" يقول ديريدا إن علينا أن نقرأ بعناية لأن كل القرارات تتخذ فى لا معرفة متعجلة[2]. وفى "عن الروح" وحتى وهو يحذر من أننا لا نعنى إلا بجانب واحد فى كل معارضاتنا يقول إن «مسألة معرفة أى أشكال التواطؤ (الأحادية الجانب) أقــل خطرًا ماثلة دومًا – ولا مجال للمبالغة فى ضرورتها وخطرها»[3].

---

(1) Derrida. 1992a. p. 38.
(2) Politics of Frienship. pp. 78-9.
(3) Derrida. 1989. pp. 39-40.

أى إن التفكيكية تقيدها ميوعة التجريبى، ميوعة القرارات، ميوعة المستقبل – فالقرار لـ "ربما". وتجاهل هذا القيد معناه إضفاء سمات خارقة على النظم بما في ذلك "البنى الاجتماعية". مثال ديريدا على البنية النسقية هو رؤية سوسور للغة: «تبدو اللغة دومًا كأنها إرث من الحقبة الماضية ... كل ما يتعلق بنظام لغوى ما هو نتيجة عابرة وغير مقصودة للتطور»(١). لأن اللغة كما كتب ديريدا في سنة ١٩٦٨:

> «التى يقول سوسور إنها تصنيف لم تنزل من السماء، والفروق الناجمة هى نتائج منتَجة، ولكنها نتائج ليس سببها فاعلاً أو مادة ... وإذا كان مثل هذا الحضور يدخل ضمن مفهوم السبب بصورة عامة ... فلابد حينئذ أن نتحدث عن نتيجة بلا سبب، ما يؤدى بسرعة شديدة إلى التوقف عن الكلام عن النتائج. وحاولتُ أن أشير إلى اتجاه الخروج من حصار هذا الطوق (schème) عن طريق "الأثر" الذى لم يعد نتيجة أكثر من أن له سببًا، ولكنه فى حد ذاته غير كافٍ لتشغيل التجاوز اللازم»(٢).

والنتيجة التى يبدو أن ليس لها فاعل قد يبدو أنها تفقد وضعها كنتيجة. وعلينا ألا نعتبر "الثقافة" نتيجة فى حد ذاتها. بل "أثر" – شىء يدل بنيويًا على

(1) Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin (New York; McGraw-Hill, 1959), pp. 71, 86.

(2) Derrida, 'Differance', in Margins of Philosophy, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 11-12; translation modified. 'Loop' is bold, but it catches exactly the implication of the passage; at the time of the writing of which this particular meaning was not available in colloquial American English.

غياب "مصدره"، ولكنه غياب من نوع خاص لا غياب بصفة عامــة. وهكــذا تــم الإمساك بـــ "أثر" فى النص أو النسيج ولا مجال لأن يتحول إلى "نتيجة بلا ســبب" بما يؤدى إلى "لا نتيجة على الإطلاق".

ولا مجال بالطبع لتحديد هوية هذه الفكرة العامة عن الأثــر بحركــة نقديــة بعينها. لكن هناك بالطبع شيئًا كالصلة بين هذا التحذير (بالمعنى العام) والإيماءة التى تطلق حوار ديريدا مع ديريك أتريدج (بالمعنى الضيق). وردًا على الــسؤال التــالى: هل لك أن تسهب فى تلك العبارة الخاصة باهتمامك المبدئى بالأدب، طلب ديريدا من سائله تحديد "صورته النمطية" عن نفسه؛ والانخراط فى نسيج نصى لإنتاج تفضيلاته فى طور مراهقته وبدايات حياته العملية، مما لا يقل غموضًا عن أى تتبع[١]. ليس ثم رأى منهجى عام عن "التفكيكية والأدب" كما يستحيل أن يكون هنــاك رأى منهجـــى عام عن "التفكيكية والثقافة" فى رأينا. وهنا لابد للدراسات الثقافية أن تجرب "سياســة الهجرة" الخاصة بالفاعل الثقافى: فقرة وسطى، منفى، فراغ، هجرة ...؟ مــن أيــن تنمط نفسك؟ وما الفارق بين هذا ومجرد إضفاء الطابع التاريخى؟ وليس ثمــة نهايــة هنا. والأثر أيضًا سعى لبيان العمد، وليس سببًا أو نتيجة.

وبعد بضع سنين، وعندما تبدو رؤية المرء نصه قطعة واحدة كأنهــا مجــاز "أبسط" من اللازم يقول ديريدا عن "المجاز النسيجى": «يظل أكثر طبيعيــة وأصــالة من مجاز الخياطة ... فالخياطة ... تخدع، تكشف ما ينبغى أن تستر»[٢]. هذه الفقرة قد تكون وصفًا لأسلوب "جلا" Glas الذى حاول ديريدا فيه قبل خمس وعشرين ســنة أن يحقق التأثير الصاعق لوضع ما نسميه اليوم "ثقافة الشذوذ" فى مكان مجازى مــع الثقافة الذكورية السوية المهيمنة؛ أى محاولة ترقيع التقريرى بالأدائى.

---

(1) Derrida, 1992a, p. 34-7.
(2) Derrida, Glas, trans. John P. Leavey, Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1990), pp. 208b, 209b; translation modified.

هل يمكن لنا أن نصف الصلة الناجمة (ربما) عن الوضع العمد وأن نوصلها وننشئها كأنها منهج؟ أليس هذا أيضًا سؤال الدراسات الثقافية؟ وقد يكون رد ديريدا عليه: «هنا ومرة أخرى لا يسعنى إلا أن، ليس بيدى سوى أن أستـشهد ... إلا أن أزيح النموذج التركيبى حول عالم مادى، حقيقى أو زائف، يدل على الآخر ويـدفع لنسيانه»؛ ولابد لكل من يتعلم التفكيكية أن يُبقى على النقطة التاليـة حيـة: «كـل الأمثلة يمكن وقفها بهذه الصورة. فتأمل الثقوب إن استطعت».[١]

لننظر الآن إلى علم الإنسان والتاريخ باعتبارهما نقيض الدراسات الثقافيـة. مر هذان المبحثان بتغيرات فى اتجاه الدراسات الثقافية، ولو أن التحليل فى "الثقافة" دون تناص لا يجدى كثيرًا. وأنا أتعامل مع مثل هذه التغيرات باعتبارها جزءًا من مبادرة "الدراسات الثقافية" نحو إصلاح نقائضها.

كلا هذين المبحثين فى أشكال أولية أخرى ينكران علـى "الآخـر" الثقـافى فاعلية المعرفة البحثية المباشرة. و"الدراسات الفرعية" المستوحاة مـن غرامـسى أخذت نبذتها عن إعادة كتابة التاريخ الاستعمارى الهندى بالبحث عن فاعلية متمردة تحت البرجوازية التقدمية.[٢] ومع ذلك فنظرًا لأن الممارسين الأولـين للدراسـات الفرعية لم يبالوا بإضفاء الشرعية على وضعهم المدنى باسم "الثقافة" فـإن عملهـم يمثل عنصرًا مهمًا فى ما قبل تاريخ "الدراسات الثقافية" المعاكسة لـنهج طـاغور/ دوبوا/ فانون. والاندفاعة الأولى للدراسات الثقافية البريطانيـة لا تتميـز بالحـافز الفرعى. وطالما كانت الدراسات الثقافية فى الولايات المتحدة تسعى للتصالح مـع الفرعى المحلى باعتباره شاغلاً لحيز مهجن أصيل فلابد أن تفكـك المفـاهيم ذات الأصل المحلى. وفى خاطرى الآن تحديدًا عمل جماعات مثل جماعة الثقافة العامة. وكل امرئ من مكان آخر، والشاذ منحرف.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٥ب، ٢١٠ب؛ مع تعديل الترجمة. والجمل ليست متعاقبة فى نص ديريدا.

(2) Ranajit Guha et al. (eds). Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society (Delhi: Oxford University Press, 1982-), vols 1-11.

ومع ذلك فهذه المحاولات ربما لم تكترث بدرجة تكفى «لتأمل الثقوب إن استطعتَ». ولنر ما قد يعنيه افتراض كهذا.

أولاً لنتأمل الفجوات التى يجب أن يتبعها استشهاد وليس استمرارية سلسلة (أستند هنا إلى الفرنسية حيث يقابل الجدل لفظ **enchaînement**) فى النص. وبقدر ما تعتبر الحشوات "نماذج" فى وجهة نظرك فهى لا تتطابق ولا يمكن أن تمثل تداخل الأجناس. وحين نختار شيئًا كنموذج أو نموذج مضاد نضطر لإنكار فرديته بإخضاعه لوجهة نظرنا. والإيماءة الأخلاقية تجاه الآخر قد تكون رسالة تذكير منهجية تدقيقية بأن فهمنا مقيد بسابقة مستقبلية وقعت لأننا نتكلم وعلى الرغم من كلامنا. والاعتراف العملى المنطقى بالشك فى الأصل هو التسليم جدلاً بما نسعى لإثباته. أنت تفترض تداخل الأجناس حتى تورد أمثلتك. "أنا أجلس مع شكسبير وهو لا يجفل".

وإذا تحولنا مرة أخرى إلى المفهوم-المجاز لمزيج من التطعيم فإننا نفكر فى الحقن لكى نعتبر الثقوب ثقوبًا اقتطعت من نصوص سابقة. وهذه الجروح تنزف. ومن ثم فالشعور والشغف بالجرح لابد أن يحَس من منظور هذه الأسبقية إن أمكن. وتعزى هذه الإمكانية للدعاء الذى يتلبسه ماض، لمرحلية تلبس غير قابلة للتنبؤ بها ولا توصف إلا بـ "ربما". وهنا فالانفصال عن الماضى سواء أكان إراديًا أو لا إرادى فى موضوع الدراسات الثقافية، والمهاجر الحضرى أو المرشح للعولمة كما زعم الأسلاف هما نسخة من أوروبا والولايات المتحدة بصورة مستقيمة أو معكوسة: "أنا أجلس مع شكسبير وهو لا يجفل"، معكوسة: التابع لا يتكلم إلا اللغات المحلية لنصف الكرة الجنوبى(١).

---

(1) See Ramachandra Guha, "Subaltern and Bhadralok Studies", Economic and Political Weekly, 30.33 (19 August 1995), p. 2058, and Harish Trivedi, "India and Postcolonial Discourse", in Harish Trivedi and Meenakshi Mukherjee (eds), Interrogating Post-colonialism: Theory, Text and Context (Shimla: Indian Institute of Advanced Study, 1996), pp. 231-47.

كيف تبدو التفكيكية والدراسات الثقافية لو التوت صورة الضيافة/ الوافد كموضوع للبحث التاريخى أو الأنثروبولوجى؟ بعبارة أخرى فإذا أخذنا الدافع السابق فى الحسبان (طية فى قماش الضيافة) باعتباره مضيافًا تصوريًا لثقافة المستعمِر حتى وهو ينازع الحق فى الاستعمار فماذا لو كففنا عن عدم تصور مفعول الضيافة إلا باعتباره الغريب الذى يتسول على الأبواب، وفاعل الضيافة إلا الحاكم الأوروبى، اليونان أو منافستها أورشليم؟ ماذا لو ألحقنا "عن الضيافة" (De l'hospitalité) لديريدا بتاريخ يتصل بالتواء فى التراث الديمقراطى؟ بهذا السؤال فى خاطرى أتناول "جورا" وهى رواية لطاغور ربما كانت ردًا على "كيم" لكيبلينج التى تكمن الافتراضات فيها فى كائنات الدراسات الثقافية الاستعمارية التى وصفنا من قبل(١).

ما أحاول إيضاحه هو أننا لا يسعنا أن نستخدم التفكيكية لو لم نستعر منها إلا مباحثها:

> «هكذا فما توليه اهتمامنا هنا هو إمكانية النقد الموضوعى الذى يعتبر نموذجًا للنقد الحديث وكيف يعمل حين يحاول المرء أن يحدد معنى من خلال نص أو يقرر أن هذا أو ذاك هو المعنى ... لو بدأنا نرى أن "الفراغ" والثنية لا يمكن السيطرة عليهما كتيمتين أو معنيين ... سنكون حددنا حدود النقد الموضوعى نفسه».(٢)

مفهوم/مجاز ديريدا هو ثنايا غشاء البكارة. والنقطة الأساسية فى مقالى فى ثنايا دعاوى الأقليات أو ما بعد الاستعمار على تاريخ أو نسب غير مشكل كما

---

(1) Rabindranath Tagore, Gora, trans. Sujit Mukherjee (New Delhi: Sahitya Akademi, 1997); Derrida, De l'hospitalité (Paris: Calmann-Lévy, 1997).

(2) Derrida, 1981, pp. 245-6.

تصفه الدراسات الثقافية. وأية قراءة تتجاهل الثنية الأولى وحافز الدراسات الثقافية الناتج عن الفاعل الاستعمارى تركز موضوعيا على الهجرة باعتبارها أساس الثقافة(١).

إبان تمرد الهنود (أولى معارك استقلال الهنود، ١٨٥٧) تموت فى أثناء الولادة أرملة أيرلندية لجندى أيرلندى لقى مصرعه فى المعركة، فى دار موظف هندى يعمل فى خدمة التاج. ويربى الطفل الزوجان الهنديان ويصبح كاهنا هندوسيًا قوميًا. وفى أثناء احتضار أبيه بالتبنى يكشف له عن سر مولده، حيث لا يجوز له أن يمارس الشعائر الجنائزية نظرًا لأنه لم يولد كاهنا هندوسيًا. ولا يصبح هنديًا حقيقيًا إلا بعد معرفة الحقيقة. والرواية تحتفى بالأيرلندى البريطانى باعتباره ليس مستعمرًا تمامًا. وهذه هى رواية "جورا".

والسؤال فى "جورا" يأتى من الخارج(٢). ما معنى أن تكون كريمًا مع الغزاة: سؤال لـ "الثور الجالس". ويحاول جورا أن يتخيل الأجنبى (ص١١) من أسفل). (أو بالأحرى أعلى الأسفل، النخبة المستعمَرة، فئة يمكن تصورها حين نرى يونان سقراط فى غموض يخفى حكم أقلية يدعمه شعب من العبيد يتحرك لأعلى، شعب طبقى غريب، شعب أنثوى(٣).) ولا أدرى سبب استشهاد ديريدا بالغريب فى "سوفسطائى" أفلاطون الذى لا يتمنى أن يعتبر قاتلاً لأبيه (ص١٢).

---

(١) يتلاعب كريستوفر براكن بمجاز/مفهوم ديريدا على الرغم من ميله الطفيف نحو صوغ تيمات من النقاط الفلسفية فى

The Potlatch Papers: A Colonial Case History (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997), pp. 5-31..

(2) De l'"étranger H, p. 11.

(3) See "Forbidden Gaze, Severed Sound" in Women of Algiers in their Apartment, trans. Marjolin de Jaeger (Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1992), pp. 136-40; and Fantasia: An Algerian Cavalcade, trans. Dorothy Blair (London: Quartet, 1985), pp. 6-8.

لكن مسألة قتل الأب في تراث العبودية أو ما بعد الاستعمار هي أولى القضايا من هذا النوع: العدو في الصديق. ولا يمكن الترحيب بالغريب إلا بـ (نسيان) قتل الآباء: أبو جورا البيولوجي الأيرلندي/ البريطاني وقومه. وينتقل نص ديريدا الغني للسؤال عما إذا كانت كل قوانين كرم الضيافة غير مضطرة لمخالفة قانون الضيافة بأن تمنح الوافد الجديد ملاذًا غير مشروط. وإلى حاشية ديريدا عن الوافد الجديد الغامض (ص٧٣) يضيف طاغور الفئة المستحيلة لعضو من العرق الملكي يمكن إبداء كرم ضيافة فردي له بروح الأمة المقهورة، من قبل أحد قوميي الأمة المقهورة. هذا الكرم الخيالي المفرد يتبدى في عناق الأم (بالتبني) الهندية التي هي غريبة بالنسبة للغريب. ومثل هذا الكرم يضع قتل الأب قيد المحو بسبب حجم الكتاب لا أكثر. وتعميم الأمر هو حظر المقاومة. لكن هذا الترحيب يعد عكس السياسي – نزع التسييس الذي يفكك النَّسَبي (ص١٠٤-١٠٥). وميتة الأب البيولوجي العنيفة تطمسها في الرواية في النهاية الميتة الفاشلة المبتذلة للأب بالتبني، أي المضيف المستعمِر.

كان ماركس يثني على أرسطو، ولكنه أعفاه من فهم قياس القيمة باعتباره نمط القيمة الرأسمالي[١]. من ثم فقد يغتفر لسقراط الأفلاطوني بإعادته إلى "تتبعه"، فيعفي من فهم العلاقة بين الأعلى والأدنى في كرم الضيافة الاستعماري الحديث. وتقدم "جورا" مشرع "النواميس" الجاهل (جورا الرجل الأبيض) الذي يثير اشمئزازه أحد رعايا المستعمرة من الهنود يظن خطأ أنه يربطه به "ناموس" أكبر (ص٤٧-٤٩)؛ ويحتقر قاضيًا أبيض يظن خطأ أنه على الجانب الآخر، وهو مجرد مشرع "نواميس" (ص١٧٩-١٨١)؛ وأخيرًا تحدث المواجهة الحقيقية، الصمت

(1) Marx. Capital, A Critique of Political Economy. trans. Ben Fowkes (New York: Vintage. 1976). vol. q. p. 52.

الماكر بجوار فراش الأب بالتبنى حين يعلم أنه أيرلندى. يدخل الطبيب الأوروبي مع طبيب العائلة البنغالى. لايزال جورا مرتديًا ثياب الطقوس وعلامات الطقوس على وجهه وجسمه. ينظر إليه الطبيب ويقول لنفسه: «من هذا؟» ويواصل طاغور قائلاً: «كان جورا قبل ذلك يستاء لمجرد رؤية طبيب إنجليزى. أما اليوم فظل يحدق فيه بشغف خاص وهو يفحص المريض، وظل يطرح على نفسه السؤال نفسه مرارًا وتكرارًا: هل هذا الرجل أقرب أقربائى هنا؟» (ص٤٧٢).

أعتذر عن العجلة فى إيراد هذين النصين المهمين، وغرضى أن أبين أن أية دراسات ثقافية "تفكيكية" لا يسعها أن تتوقف عند نقض "دراسات الأقاليم" باحتفاء المهاجر بنفسه باعتباره الآخر. ثم تتطور إلى استبعاد "بقية العالم" كما اتضح فى محاضرة ١٩٨١ "التحليل النفسى الجغرافى: ... وبقية العالم".(١) فى هذا المقال الشجاع الذى يعترض على سياسات "الجمعية الدولية للتحليل النفسى" حيال التعذيب السياسى وإقصاء الوافد الجديد السائد حاليًا بصورة أكبر باعتباره "كرم ضيافة" ويتجاوب مع التيمات الأقدم للمركزية العرقية، والأهم بالنسبة لنقاشنا تفاهة سلوكنا المؤسسى بالنسبة لمناطق شاسعة من العالم – اعتبار "أمريكا اللاتينية" نطاق تناقض بين بين، وهى ملاحظة حجبت فى تنويعات نزعة انتصار العولمة التى تعتبر البين بين شيئًا احتفاليًا لا أكثر:

> **«ما سيسمى من الآن فصاعدًا أمريكا اللاتينية فى التحليل النفسى هى المنطقة الوحيدة فى العالم التى بها تعايش بين مؤسسة تحليل نفسى قوية من ناحية ومجتمع من ناحية أخرى (مجتمع مدنى**

(1) Derrida, "Geopsychoanalysis: ... and the rest of the world", trans. Donald Nicholson-Smith, in American Imago 48.2 (summer 1991), pp. 199-231.

أو دولة) يتورط فى التعذيب على نطاق واسع ولا يقتصر على أشكاله الوحشية التقليدية، والتى يسهل التعرف عليها».[١]

وبدون العناية التفكيكية قد تتجاهل الدراسات الثقافية الحضرية مثل هذه الأنماط من التعايش والتورط فى الجرائم لأن هذه الدراسات حضرية ولأن ادعاء السلف المهجن سلاح ذو حدين. وهى لن تعترف بأن الجروح تنزف[٢]. فكيف يمكن الاعتراف بـ "بقية العالم"؟

وفى "أشباح ماركس" يقترح ديريدا مبادرة حقوق إنسان دولية جديدة بوعى اقتصادى. وهو مطلب ترفعه الولايات المتحدة. و"حقوق الإنسان" تمارس حاليًا ضمن نموذج فكرى تجارى.

لكننى أرى أنه يمكن القول إن هذا ليس ما قصده ديريدا. ولا سبيل للوقوف على ما قصد إلا بالحدس. لنقل إنه يقصد إننا حين نتناول انتهاكات حقوق الإنسان من جانب الحكومات علينا أيضًا أن نتناول الاستغلال الاقتصادى الذى تمارسه "مجموعة السبع" على تلك الحكومات من خلال إعادة الهيكلة الاقتصادية فيما يتعلق بالتجارة كممارسات تفرض على شعوبها. ولو صح ذلك فإن دعوة ديريدا تظل على فطنتها وإن باتت مهملة.

هذه فكرة طيبة أود أن أضيف إليها أن العكس أيضًا صحيح. فنظرًا لأن مسألة حقوق الإنسان تنحصر فى الغالب فى النماذج السياسية المتصلة بالتجارة

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٢٨-٢٢٩ ترجمة بتصرف.

(٢) قد يرى البعض أن من الخطأ ألا أقول شيئًا عن استغلال مفردات التحليل النفسى فى الدراسات الثقافية. وهو أمر أشرت كثيرًا لعدم ارتياحى له. وللتدليل على طبيعة عدم الارتياح هذا سأكتفى بإيراد فقرة من "التحليل النفسى الجغرافى": «على الرغم مما يثور من هرج حول قضايا من قبيل "التحليل النفسى والسياسة" لابد من الإقرار بأنه ليس ثم تناول للمشكلات السياسية فى الوقت الراهن ... وأنا أتحدث عن معالجات منبثقة عن غير محللين وعن غيرهم»

(Derrida. "Geopsychoanalysis", p. 214).

فلا مجال لتناولها إلا إذا دُرست الأنساق الأخلاقية المتنوعة ثقافيًا. وتعليميًا هذه الدراسات أنجح كثيرًا من خلال البحث الأدبى القائم على اللغة منها من خلال الشواهد المستقاة من مصادر ثقافية مهتمة. وعلى التاريخ وعلم الإنسان أن يتناولا لغة الآخر لا باعتبارها "لغات ميدانية" وحسب. ولكى نحل هذه النقطة نحتاج للتحرك من الأنجلوفونية والفرنكوفونية والبرتوفونية، إلخ. علينا أن نأخذ لغات نصف الكرة الجنوبى باعتبارها وسائط ثقافية نشطة لا باعتبارها مواضيع للدرس الثقافى من جانب جهل المهاجر الحضرى. ولا يسعنى أن أملى نموذجًا لهذا من مكتبى بمدينة نيويورك كما لا يسع ديريدا من إيرفين أو باريس. ولا يسعنى إلا أن أؤهل تلاميذى ليهتموا بذلك حين يحدث فى أماكن أخرى. أما هنا والآن فلا يسعنى إلا أن أحذر من بعض الصور النمطية؛ منها أن هذا الاهتمام ضد تهجينى ومحافظ ثقافيًا و"محدود الأفق"(١). وهناك صور نمطية أخرى صحيحة ولكنها غير ذات صلة؛ منها أن الاهتمام بلغات نصف الكرة الجنوبى مزعج وغير عملى.

مزعج. هناك على أية حال بضع لغات أوروبية مهيمنة ولغات جنوبية لا حصر لها. والرد الوحيد على ذلك، أى طلب الكتابة عن موضوع واعد مثل "التفكيكية والدراسات الثقافية"، هو"خسارة!" وإذا فكرنا فى النصوص العديدة التى علق فيها ديريدا على المسارات المستقلة للفرنسية والإنجليزية نجد أنها أكثر من أن تحصى. ففى "وقت ما" يقول ديريدا فى الفصل الثانى وعنوانه «جنون العقل الاقتصادى» وقبل الغوص فى قراءة نص فرنسى فى بقية الكتاب:

> **«علينا ألا نكدس هذه الأمثلة (على الاختلافات الاصطلاحية)؛ فهى عديدة ولكنها تختلف من لغة لأخرى. فلنكتف بأن نستخلص "نتيجة" منها (هى أن الرابط الأساسى**

---

(١) انظر Derrida, Spectre, p. 82. وفى عدد حديث من صحيفة "ذا نيويوركر" (٢٣ و٣٠ يونية ١٩٩٧) يصف سلمان رشدى أدب الهند المكتوب بغير الإنجليزية بأنه "محدود الأفق".

من فكرة الهدية إلى اللغة لن يستغنى عن المصطلحات) و"شك" (ألا يستحيل عزل مفهوم لجوهر الهدية يتجاوز الاختلاف الاصطلاحى؟)»[1].

هل هذه الأشياء لا تصدق إلا على الفرنسية والألمانية؟ هل قصة الشك الذى يزول إذا نُطقت اللغة بصورة سليمة لا تصدق إلا على العبرية (انظر Derrida, 1992d, pp. 390-400)؟ كم شقيت الهند فى ظل إنكار فيبر لفلسفتها، وكم شقيت إفريقيا فى ظل إنكار هيجل لإنسانيتها. وتسقط أمريكا اللاتينية بكل مستعمراتها فى حفرة صغيرة إذا أفلت المرء من مناظرات أربيل كاليبان. وفى ختام "جنون العقل الاقتصادى" وبعد قراءة دقيقة لقصيدتين لمايارميه، حيث يستشهد ديريدا بـ ماوس فى استشهاده بمقولة شعبية لشعب الماورى (انظر Derrida, 1992d, p. 67) هل علينا أن نتذكر استنتاجه وشكه ونحن نطالع فقراته الختامية وهوامشه؟ هل للمصدر المحلى أن يصبح موضوع "دراسة ثقافية" لا تشبه العمل الحصرى القائم على اللغة؟ إذا طرحنا هذه التساؤلات نرى أن العكس (يعرف غالبًا بفقدان التوازن) لابد أن يستبعد كثيرًا من ملاءمته.

والاشتباك مع مصطلح الآخر العالمى فى نصف الكرة الجنوبى غير المتأمسس فى بنية الجامعة الأوروأمريكية إلا عن طريق علم الإنسان والتاريخ الشفاهى هو الدرس المرحل للتفكيكية والدراسات الثقافية. ولا يعالج ذلك برغبة المهاجر الحضرى فى التعاون مع الجنوب من خلال وساطة الطبقة الناتجة عن العولمة والمعزولة عن اصطلاحية اللغات غير المهيمنة. وهذا هو الجانب الآخر لصنع قواعد بيانات المعرفة المحلية الذى تضطلع به اليوم هيئات عالمية وبشكل

(1) Derrida, 1992d, p. 54.

مباشر دون التوغل فى المصطلح الثقافى للسكان الأصليين من موقع الفاعل. وأذكر القارئ بالتنوع الأصلى الذى تتجاهله النسخة الطاغورية من الدراسات الثقافية. وأية دراسة ثقافية تفكيكية اليوم لابد أن تفكر مليا فى اللبس بين فكرة الهدية فى الأصل والفكر الأدائى فى النهاية بما يفتح الطريق لقياس (نمط قيمة) يترجم إلى سلعة نوعية فى نمط الضرورى/ المستحيل. والانتقال من المال إلى البيانات باعتبارها المكافئ العام هو الانتقال من رأس المال الصناعى إلى رأس المال التمويلى، من التجارة العالمية إلى العولمة، من القضايا الاقتصادية إلى قضايا "الثقافة"(١).

إن ما أقترحه قد يبدو محبطًا. ومعركة الدراسات الثقافية التفكيكية ضد الإمبريالية الثقافية للتعددية الثقافية الحضرية تخرجها تمامًا من النطاق الأكاديمى(٢). ولا أحب أن أستعمل هذا اللفظ، ولكنه ربما يمدنا بقدر من الصدق.

بعبارة أخرى لابد للدراسات الثقافية أن تفتح من الداخل النزعة الاستعمارية للأدب المقارن القائم على اللغات القومية الأوروبية وبنية الدراسات الإقليمية القائمة على الحرب الباردة، وتُعدى التاريخ وعلم الإنسان بـ "الآخر" بوصفه منتج المعرفة. أما من الداخل فاعتراف بالتواطؤ. لا اتهامات ولا أعذار. مجرد تعلم قواعد هذه المعارف وتغيير إلى الأفضل بالكدح. وهذه هى السياسة الجديدة لقراءة ديريدا والواردة فى "أذن الآخر" (ديريدا ١٩٨٥).

---

(١) للمزيد عن المال باعتباره "المكافئ العام" انظر Marx. Capital. vol. I. pp. 162-3.

(٢) نص للتأمل: «قرار التفكير لا يكون حدثا بين مؤسسى أو لحظة أكاديمية». انظر Derrida. "The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils". Diacritics. 13.3 (Fall 1983). p. 19.

٢. التبادلية، ربما: العمل الميداني بدون ترميز هناك:

عناية في الفصل هنا

فعل ذلك بعناية يبين مدى تورطنا – نحن المهاجرين الحضريين الجدد الذين يمثلون المحرك الأكبر للدراسات الثقافية ويقدمون النماذج التى يدرَّس بهـا – فـى أفرع المعرفة التى نغزوها ونغيرها؛ لأننا نرث المؤسسة نفسها التى تنشأ فى كنف إيديولوجيا اقتصاد سياسى لنا فيها أيضا دور يتمثل فى مقاطعتها بإشارات تـصنف داخل الأمة. ونحن أيضا كجوته نود أن نرى وجهنا فى العالم. نريد أن نتعولم وأن نتصل من نزوح.

إن ثقافتنا ثقافة متاجرة، وليست الوضع الأفضل لإجـراء دراسـة ثقافيـة. ونظرة على صحيفة اليوم تبين أن رياضات القدامى وزينات أعياد الأسلاف تحقـق اليوم رواجا كبيرا[(١)].

نحن نعيد هيكلة الدراسات الثقافية ونبقى على ذلك "مرئيا". فـلا قبـل لـ "ثقافات" الجنوب التابعة بإيجاد دراسة ثقافية تتواصل مع مؤسسات الشمال.

على الإطلاق؟ ربما نعم.

كان لوك يواجه "العولمة" الثقافية للوحدة الإفريقية فى العـشرينيات وأمـدنا بنموذج "التبادلية" القريب مـن التيـار الـسائد اليـوم ولكـن بنظـرة مـستنيرة للتبادل الثقافى:

---

(١) هذان المثالان من نيويورك تايمز، ٢٨ ديسمبر ١٩٩٨
(Richard Weir. "Pay for Play: Aging Athletes can Still Find Competition in Sports Leagues Run for Fun and Profit" and Kimberley Stevens. "Snapped Up: Tinsel Trees and Ornaments of Yore". The City. pp. 4-6).
لكن الأمثلة متوفرة فى كل مكان وفى كل يوم.

«ما لم نتوجه لإفريقيا بروح التبادل الراقي فستكون جهودنا بلا طائل أو مضرة. نحن بحاجة لأن نكون أول أهل الغـــرب في التخلص من ... التوجه المتحامل المتمثل في "تهذيب إفريقيا" ... من ناحية أخرى فالإفريقي العادى من الفئات المستنيرة لديـــه اعتزازه بعرقه وعشيرته ... ولابـــد مـــن إدراك أن القنـــوات الأفضل للتعاون في الوقت الراهن تتمثل في الاقتصاد والتعلـــيم ... وتوفر أمريكا للإفريقي الفرصة المثلى للتعليم؛ وتوفر إفريقيا للأمريكي من أصل إفريقي الفرصة الاقتصادية المثلى»(١).

هذا مشروع لتغيير التبعية الإفريقية من الداخل والخارج من خلال التعلـــيم والاقتصاد. ففي غياب أي مثال للتهجين متاح أمامه عدا "الأمريكـــي مـــن أصـــل إفريقي" في المناخ السياسي للعام ١٩٢٤ وقبل فيض حركات الاستقلال المشروعة لا يتصور لوك نشأة أدب من شيء سوى قاعدة وطنية. فيجازف بـــإطلاق عبـــارة نزعة قومية ضد دولية تختلف عن احتفالات التبعية: «العيب في النقـــد المعاصـــر لا في الفن المعاصر في تعميق اللبس بين النزعـــات القوميـــة الثقافيـــة التقدميـــة للمستقبل والنزعات القومية السياسية الرجعية التي تنتمي للماضي»(٢). ومع ذلـــك

---

(1) Locke. 1924. p. 37.

(2) Locke. "Internationalism – Friend or Foe of Art?" in The World Tomorrow (March 1925). p. 75.

والفقرة التالية من الصفحة نفسها. ولا يسعني هنا إلا أن أشير إلى أهمية هذه المجموعة – النزعات القومية الثقافية والسياسية. انظر

Joseph Stalin. Marxism and the the National-Cultural Question: A Collection of Articles and Speeches (San Francisco. CA: Proletarian Publishers. 1975); V. I. Lenin. Imperialism: The Highest Stafe of Capitalism (New York: International Publishers. 1993).

ومع أن ستالين يستحضر روح لينين على الدوام لكي يضفي على نفسه الشرعية فإن لينين يتحدث عن إمبراطوريات الدولة الواحدة الشمال غرب أوروبية وعن صلاتها بمسار رأس المال، بينما يتحدث ستالين عن الإمبراطوريات الروسية والعثمانية وهابسبرج واستغلال ثقافاتها وهوياتها لصالح إيجاد شيء كإمبراطورية جديدة. من ثم خطاهما يؤديان إلى رأسمال تمويلي وسياسة لغوية وثقافية على التوالي. ونسعى في هذا المقال لبيان كيف يمكن للتفكيكية أن تنقض هذا الاستقطاب. وبالنسبة للحالة الهندية فالفارق الذي يشير إليه لوك قد نراه في التناقض بين "الهند وطني كبيرة" والشريط الموسيقي "أحب الهند" الذي كتبته امرأة هندية تعيش في شبه القارة.

فالسؤال الذى يطرحه له اليوم رجع قوى: «هل تأميم الثقافة يقتضى من الفن الروح التى نقر بأنها الآن روحه المحركة ومصدر إلهامه؟» ولنضم إليه سؤال ديريدا: «هل فى مفهوم الـ يودوكسيا (الصيت، الاستحسان، الرأى، الحكم) [الموجود فى تناول أفلاطونى للديمقراطية] وفى مفهوم المساواة (المساواة فى المولد [إيسوجونيا]، المساواة فى الحقوق [إيسونوميا]) موتيفة مزدوجة قد - إذا ترجمت بصورة مختلفة - تزيل (**soustraire**) الديمقراطية من التأصيل؟» والتفكيكية اسم للترجمة المختلفة.

يوصى لوك مرارًا وتكرارًا بالتدريب على القراءة - **eudoxia** (ديريدا) إن شئت، أو"تعليم المعلمين" (ماركس، البحث الثالث عن فويرباخ):

> **«ليس المطلوب التجانس الثقافى، بل التبادل الثقافى ... إن أمكن للنقد بصورة ما وبطريقة فعالة ما أن يحقق هذه الروح وهذا التوجه فإن الفن وإن بدا اليوم طائفيًا بصورة يائسة سيبدو دوليًا وعالميًا بقيمه المتحولة ... وخطوتنا الحقيقية نحو موقف ثقافى دائم الاتساع هى إدراك تقاطع الثقافات باعتبارها المصدر الرئيس للتطورات الثقافية الفذة ... والتوجه الثابت الوحيد مع هذا الموقف هو التبادل الثقافى الذى نرى أنه أساس التدويل الأسلم للثقافة»[1].**

هذا المزيج - التبادلية وتدريب المخيلة على الاعتراف بقومية تدويلية مضادة مصحوبة بإقرار واضح بالأسس الملوثة للوكالة الحضرية - يمثل خطوة للأمام هى فى الوقت نفسه قيد. وسبق أن رأينا أن ديريدا يوصى بالتفكير فى الأثر لتقييد حلقة تناول الإنتاج باعتبارها تأثيرًا مستمرًا. لكننا الآن واثقون من أنه «ما

(1) Locke. 1925. pp.75-6.

من سياق يمكن أن يحدد المعنى إلى حد الاستنفاد. من ثم فالسياق لا ينتج ولا يضمن حدودًا منيعة أو عتبات لا تتجاوزها قدم ...»[١]

هذه اللحظة المتفق عليها من الاحتمالية هي ما تعيد أية دراسات ثقافية تفكيكية كتابته. وهي اللحظة التي يصبح فيها ديريدا فرنسيًا مغاربيًا، ولوك "أمريكيا إفريقيا". ونورد هنا حركة لفرجينيا وولف لبيان أن فتح هذه الاحتمالية لدخول القراء لا يقتصر على هجين ما. «فما الأنا سوى مصطلح ملائم لشخص ليس له كيان حقيقي». تقول وولف في أحد نصوصها الأكثر إقناعًا: «ستتدفق الأكاذيب من شفتيّ، ولكن قد تكون ثمة حقيقة ممتزجة بها؛ ولك أن تبحث عن هذه الحقيقة وتقرر ما إذا كان أي من أجزائها يستحق أن تبقى عليه».[٢]

تضعنا وولف في التناقض التقليدي — "سأكذب" — وتكتب للقارئ في الـ "ربما". وبهذه الصيغة تطلق اسمًا على الـ "أنا" ليس سوى عرف متبع: ميري بيتون أو ميري سيتون. وبهذه الصيغة أيضًا تعترف بالأسس المتفق عليها للقوة الحضرية. وتجني ميري بيتون بالخمسمئة جنيه للإمبريالية، وعمتها سميتها «تلقى حتفها على أثر السقوط من فوق جوادها حين خرجت للتنزه في بومباي»، وهي ترى في المال بديلاً عن الديمقراطية[٣]. وفي الحركة الختامية تأخذنا وولف إلى داخل الممكن المستحيل للـ "ربما" على قدر استطاعة القصص. فتميت ميري بيتون (ص١٠٤-١٠٥) وتتكلم "بشخصي" (ص١٠٥). وتفتتح رقصة أشباح وتطلب من كل الكاتبات الطموحات أن تتلبسن روح شقيقة شكسبير: «أؤكد أنها كانت ستأتي لو عملنا لأجلها وأن العمل حتى في الفاقة والغموض أمر يستحق».[٤]

---

(1) Derrida, 1993, p. 9.
(2) Virginia Woolf, A Room of One"s Own (New York: Harcourt, 1929), pp. 4 5
(٣) المصدر نفسه، ص٢٧.
(٤) المصدر نفسه، ص١١٤.

تحولت رواية وولف إلى نص دينى يُقرأ على عجل وألن لوك ليس جــزءًا من الدراسات الثقافية السائدة. ونضيف تهكم السبعين سنة الماضية ونذكر أنفسنا ألا مكان على الأرض تمكن من مزاولة تبادلية "مسؤولة" داخلية الاتجاه يتغيــر فيــه التبادل مع التابع نتيجة للقوة الدافعة من الجانب الآخر. وإذا كنا لا نمنح الدراســات الثقافية شيئًا يستحق غير عمل ميدانى فلنفكر "ربما". عمل ميدانى بــدون ترميــز، تبديل ربما يحدث لخيال عامل ميداني وليس فارقًا يدعيه باحث إثنوغرافى. وعلــى الحافة القصوى للدراسات الثقافية، حيث يبدأ نقد علــم الإنــسان/ التــاريخ/ الأدب المقارن فى ملء نفسه بالمضمون يمكن لهذا العمل الــصامت أن يقــف حارسًــا. وبوسعنا مواصلة تدريس مهمته التحذيرية فى الفصل الدراسى التفكيكــى. وهــذا التلقين مع ما يلزمه من تبديل وتعديل ينطبق حتى على مــا يعــرف بالدراســات الثقافية الجنوبية-الجنوبية.

يبدو لنا الآن أن فكرة وجود جماعية بدون تنظيم - والتى تبدو غير عمليــة لأول وهلة لدى عرضها فى "أطياف ماركس" أو"سياسة الصداقة" - هى فى الحقيقة صورة حجرة الدرس. ولبيان ذلك نطالع فقرتين من "سياسة الصداقة".

فى تصدير الكتاب ينبئنا ديريدا بأن الكتاب كله سرد لجلسة واحدة من حلقــة دراسية عن موضوع سياسة الصداقة درَّسها فى عامى ١٩٨٨-١٩٨٩. كما ينبئنــا بأن ثمة أسئلة بعينها كانت تتكرر فى كل جلــسة، وأن ثمــة تغييــرات أساســية وعمليات دمج كانت تتم بصور شتى.

> **«كانت كل جلسة فى السنة الدراســية ١٩٨٨-١٩٨٩ تبدأ بكلمات لمونتانى يستشهد فيها بمقولة تنــسب لأرســطو: "ليس ثم صديق يا أصدقائى". وأسبوع بعد أسبوع جرت تجربة**

أصواتها ونغماتها وصيغها وإستراتيجياتها لرؤية ما إذا كان يمكن الحصول على تفسير لها ... هذا النص بعد أن أخذ وقته لا يمثل إلا جلسته الأولى».[1]

حين نطالع الكتاب علينا أن نتخيل التكرار فى حجرة الدرس. وبعد بضعة فصول يصر ديريدا على أن فلسفة الـ "ربما" لابد من التدرب عليها مرارًا وتكرارًا فى حجرة الدرس.

وفى السياسة يعاد إدراج ممارسى الدولية الجديدة للأخيلة من غير المنظمين وغير الموحدين كشخوص يمكنها إعادة الاستشهاد بإحدى المقولات المنسوبة لأرسطو فى مراحل عديدة عبر القرون. وبالنسبة لمدة الكتاب فإمكانية مثل هذه الصحبة – تتكرر "كم نحن؟" – هى استحضار روح ذلك الفصل الغائب. وطلاب معلم واحد قُذف بهم فى غمار الدنيا هم مثال من العالم الحقيقى أفضل من مثال يسمى "الدولية" الجديدة يذكر بالتنظيم الماركسى على الفور. وفى سياق الكتاب السابق ربما كان الدرس أن مسلمات نص ماركس ينبغى أن تستوعبها (تتعلمها) أكبر جماعة ممكنة بدلاً من أن تكون أداة تجميع مجازى لأناس ستأتى اختلافاتهم الأخرى على "الجمع" كله فى النهاية.

ليس هذا بالموضع الذى تناقش فيه الفكرة فى سياق ماركس والماركسية. أما فى سياق الدراسات الثقافية التفكيكية فالفكرة تستحق التأمل. فإذا حاولنا نحن المعلمين أن نتعلم ونعلم حدود دراساتنا الثقافية المؤسسية باعتبارها موقع الفاعل "لآخَرنا" فى الثقافة الجنوبية التابعة، وحتى ونحن نفكك مسلمات علم الإنسان

(1) Derrida, "The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils", Diacritics. 13.3 (Fall 1983), pp. vii-viii.

التقليدى والتاريخ والدراسات الإقليمية والأدب المقارن "ربما" كان بوسعنا أن نأمل ألا نغرق شيئًا طيبًا فى الإقرار السريع لنزعة الانتصار.

يشكك ديريدا بكل قوة فى فعالية مضاعفة «تحذيرات ... من قبيل هذه الجمل النموذجية والمتكررة: "صلة بدون صلة"، "جماعة بدون جماعة" ... جماعة "خاملة"، جماعة "غير معترف بها" وكل "كذا بدون كذا" وهى قائمة طويلة بلا نهاية. وإذا ما حاول تاريخ سياسى أو فلسفة ... قراءة كل الممكنات المتناقضة ظاهريًا ... فإنها لن تتمخض عن الكثير، بل لا شىء تقريبًا».[1] وهى إجمالاً تتيح القدرة على إجراء إصلاحات سريعة، بينما نتناول طعامنا. فلندرّس مقاومة النزعة النظرية فى حجرة الدرس.

٤. خاتمة

فى دراسة أكثر استفاضة اخترنا التطور اللغوى والتزامن لدى أقلية دينية جنوب آسيوية كنموذج وسط لعب فيه حجرة الدرس الأمريكية دورًا إلكترونيًا تعبويًا. وانتقلنا إلى مسألة المرأة وانتهينا إلى طرح الاقتراح التالى: المشروع المعرفى لإيجاد إرادة جنسانية عامة للعولمة موضوع دراسة ثقافية تفكيكية وهذا هو العميل المؤنث للقروض الصغيرة. وإذا كان الفاعل الاستعمارى مصنفا، والفاعل بعد الاستعمارى الذى ظهر لفترة قصيرة خضع لسباق فإن فاعل العولمة جنسانى. وقدمت تعليقًا على "الثقافة وراء القومية" على ضوء العولمة والافتراضية.

(١) المصدر نفسه، ص٨١.

فالعولمة ليست مجرد تجاوز الأفق القومى. فيوم تعلم الأحرف (محو الأمية) انقضى. والمهمة هى حرف ماركس عن المسيحانية اليهودية-المسيحية والإخفاق الظاهر لحديثه المركزى الأوروبى عن التقدم، ونحن نرى انتصار وهمية رأس المال كسبب. (علمتنا التفكيكية منذ زمن أن نسميها الإبقاء على "الاقتصادى قيد المحو"[1]. إلا أن يوم النظر إلى رأس المال باعتباره شيئًا اقتصاديًا بحتًا انقضى أيضًا.) والمهمة أيضًا هى حرف التفكيكية عن مقرها الأصلى فى "الأدب المقارن" وإطلاقها فى "الدراسات الثقافية" حتى تتمكن من تحويل عنايتها بنبتاتها المهجنة لتكشف عن صخب عولمة مضادة مفترضة. هيجلية غير مقيدة تنقض غائيات هيجل المركزية الأوروبية:

> «فى الصخب ضاع النظام؛ وخالف القانون نفسه: إنه زمن الفسق والعهر والثمل، ثورة متقطعة، فى مسارها "انقلبت طبقات المجتمع" وصار السادة عبيد عبيدهم ...»[2]

أما حرف التفكيكية عن الفلسفة "الحقة" فالتفكيكية نفسها توفر لنا ضمانًا بذلك. التفكيكية قد تكون هى المسمى أو الصورة النصية لتغيير فوضوى غير مقصور على الحضر. الأنشطة العلمية التى تجرى باسم التفكيكية، ومنها هذا النشاط يتعامل بالضرورة مع هذه الفوضى. ربما نصبح موضع "دراسات ثقافية" ما فى المستقبل باعتبارنا المثقفين العضويين للموجة الأولى من التفكيكية. وعلينا أن نظل مستعدين للفحص. ولعل هذا درس التفكيكية الأخير فى فحص الثقافة.

---

(1) Gayatri. Spivak. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics (New York: Metheun, 1987). p. 168.

(٢) هناك نزعة هيجلية غير مقيدة وبلا جدول أعمال سياسى معترف به أعلنت فى سنة ١٩٦٧ فى مقال لديريدا بعنوان "من الاقتصاد المقيد إلى الاقتصاد العام: هيجلية بلا تحفظ"

(Derrida. "From Restricted to General Economy: A Hegeliansm without Reserve", in Writing and Difference. trans. Alan Bass. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978, pp. 251-77)

وهذه الفقرة من كتاب Glas (ص٢٣٣-٢٣٢أ) لديريدا.

المصادر والمراجع

Acuña, Rodolfo F. (1972), *Occupied America: The Chicano's Struggle Toward Liberation* (San Francisco, CA: Canfield Press).
Amin, Samir (1976), *Unequal Development. An Essay on the Social Formation of Peripheral Capitalism*, trans. Brian Pearce (New York: Monthly Review Press).
Aristotle (1991), *The Poetics*, trans. W. Hamilton Fyfe and W. Rhys Roberts (Cambridge, MA: Harvard University Press).
Auerbach, Erich (1953), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Barrera, Mario (1979), *Race and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality* (Notre Dame, IL: Notre Dame University Press).
Bhabha, Homi (1994), 'Border Lives: The Art of the Present', in *Location of Culture* (New York: Routledge), pp. 1–18.
Bracken, Christopher (1997), *The Potlatch Papers: A Colonial Case History* (Chicago: University of Chicago Press).
Carmichael, Stokeley and Charles V. Hamilton (eds) (1967), *Black Power: The Politics of Liberation in America* (New York: Vintage).
Chatterjee, Partha (1994), 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the Indian Impasse', *Economic and Political Weekly* (9 July), pp. 1768–77.
Chatterjee, Partha (1995), 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the Indian Impasse', *Public Culture*, 8.1 (Fall).
Curtius, Ernst Robert (1973), *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Derrida, Jacques (1978), 'From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve', in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 251–77.
Derrida, Jacques (1981), 'The Double Session', in *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago, IL: University of Chicago Press), 173–286.
Derrida, Jacques (1982) 'Differance', in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, (Chicago, IL: University of Chicago Press).
Derrida, Jacques (1983), 'The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils', *Diacritics*, 13.3 (Fall).
Derrida, Jacques (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy Kamuf (New York: Schocken Books).
Derrida, Jacques and Mustapha Tlili (eds) (1987), 'The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration', in *For Nelson Mandela* (New York: Seaver Books), pp. 11–42.
Derrida, Jacques (1989), *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Chicago, IL: University of Chicago Press)
Derrida, Jacques (1990), *Glas*, trans. John P. Leavey, Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).

Derrida, Jacques (1991), 'Geopsychoanalysis: . . . "and the rest of the world"', trans. Donald Nicholson-Smith, in *American Imago*, 48.2 (Summer) pp. 199–231.
Derrida, Jacques (1992a), 'This Strange Institution Called Literature', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge), pp. 33–75.
Derrida, Jacques (1992b), 'Shibboleth', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge), pp. 399–400.
Derrida, Jacques (1992c), '*Mochlos*; or, the Conflict of the Faculties', in *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, ed. Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press), pp. 1–34.
Derrida, Jacques (1992d), *Given Time: I. Counterfeit Money*, trans. Peggy Kamuf, (Chicago, IL: University of Chicago Press).
Derrida, Jacques (1992e), 'Passions: "An Oblique Offering"', in *Derrida: A Critical Reader*, ed. David Wood (Oxford: Blackwell), pp. 5–35.
Derrida, Jacques (1993), *Aporias*, trans. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).
Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge).
Derrida, Jacques (1997a), *Politics of Friendship*, trans. George Collins (New York: Verso).
Derrida, Jacques (1997b), *De l'hospitalité* (Paris: Calmann-Lévy).
Djebar, Assia (1985), *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, trans. Dorothy Blair (London: Quartet).
Djebar, Assia (1992), 'Forbidden Gaze, Severed Sound', in *Women of Algiers in their Apartment*, trans. Marjolin de Jaeger (Charlottesville, VA: University of Virginia Press), pp. 136–40.
DuBois, W. E. B. (1968), 'The Negro Mind Reaches Out', in *The New Negro: An Interpretation*, ed. Alain Locke (New York: Arno Press), pp. 392–7.
DuBois, W. E. B (1970), *The Selected Writings* (New York: Mentor).
Etiemble, René (1966), *The Crisis in Comparative Literature*, trans. Herbert Weisinger and Georges Joyaux (East Lansing, MI: Michigan State University Press).
Foner, Philip S. and James S. Allen (eds) (1987), *American Communism and Black Americans: A Documentary History, 1919–1929* (Philadelphia, PA: Temple University Press).
Gilroy, Paul (1987), *'There Ain't No Black in the Union Jack': The Cultural Politics of Race and Nation* (London: Hutchinson).
Gilroy Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press).
Goethe, Johann Wolfgang von (1901), *Conversations with Eckermann*, trans. John Oxenford (Washington: Walter Dunne).
Gramsci, Antonio (1978), 'Some Aspects of the Southern Question', in *Selections from Political Writings, 1924–1926*, trans. Quintin Hoare (New York: International Publishers), pp. 441–62.
Guha, Ramachandra (1993), 'Subaltern and Bhadralok Studies', *Economic and Political Weekly*, 30.33, 19 August.
Guha, Ranajit, et al. (eds) (1982), *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, vols 1–11 (Delhi: Oxford University Press).

Hall, Stuart (1978), *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination* (London: Hutchinson).
Hall, Stuart (1980), 'Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems', in *Culture, Media, Language*, ed. Hall *et al.* (London: Hutchinson), pp. 15–47.
Hall, Stuart (1982), *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain* (London. Hutchinson).
Heller, Erich (1971), *The Disinherited Mind: Essays in Modem German Literature and Thought* (New York: Barnes & Noble).
Hoggart, Richard (1970), *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life, with Special Reference to Publications and Entertainments* (New York: Oxford University Press).
Kingston, Maxine Hong (1976), *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (New York: Knopf).
Kothari, Ashish, Saloni Suri and Neena Singh (1995), 'People and Protected Areas: Rethinking Conservation in India', *The Ecologist*, 25.5 (Sept/Oct.)
Lenin, V. I. (1993), *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism* (New York: International Publishers).
Locke, Alain (1968), 'The Legacy of the Ancestral Arts', in *The New Negro: An Interpretation*, ed. Alain Locke (New York: Arno Press), pp. 256–8.
Locke, Alain (1924), 'Apropos of Africa', in *Opportunity* (February).
Locke, Alain (1925), 'Internationalism – Friend or Foe of Art?', in *The World Tomorrow* (March).
Mamdani, Mahmood (1996), *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Capitalism* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Marx, Karl (1976), *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1, trans. Ben Fowkes (New York: Vintage).
McClintock, Anne and Rob Nixon (1986), 'No Names Apart: The Separation of Word and History in Derrida's "Le Dernier Mot Du Racisme"', in *'Race', Writing, and Difference*, ed. Henry Louis Gates, Jr (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 339–53.
McMullen, Ken (1983), *'Ghost Dance'*, a film made for Channel Four (London).
Mooney, James (1991), *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890* (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).
The New Yorker 23 and 30 June 1997.
Poulet, Georges (1979), *Studies in Human Time*, trans. Elliott Coleman (Westport, CT: Greenwood Press).
Ranger, Terence (1983), 'The Invention of Tradition in Colonial Africa', in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 211–62.
Saussure, Ferdinand de (1959), *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: McGraw-Hill).
Silko, Leslie Marmon (1991), *Almanac of the Dead* (New York: Simon and Schuster).
Spivak, Gayatri Chakravorty (1987), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York: Methuen).
Spivak, Gayatri Chakravorty (1995), 'Academic Freedom', *Pretexts*, V pp. i–ii, 117–56.

Stalin, Joseph (1975), *Marxism and the National-Cultural Question: A Collection of Articles and Speeches* (San Francisco, CA: Proletarian Publishers).
Tagore, Rabindranath (1961), *Rabindra Racanabali*, vol. 11 (Calcutta: W. Bengal Govt. Press).
Tagore, Rabindranath (1997), *Gora*, trans. Sujit Mukherjee (New Delhi: Sabitya Akademi).
Tieghem, Paul Van (1923), *Le Mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France* (Paris: Vuibert).
Trivedi, Harish (1996), 'India and Postcolonial Discourse', in *Interrogating Post-colonialism: Theory, Text and Context*, ed. Harish Trivedi and Meenakshi Mukherjee (Shimla: Indian Institute of Advanced Study), pp. 231–47.
Woolf, Virginia (1929), *A Room of One's Own* (New York: Harcourt).

٣

التفكيكية والمخدرات:
مزيج فلسفى أدبى

ديفيد بوثرويد

«كانت لـ نك ضحكة صغيرة مستنكرة
كان يستعين بها فى الترقيم. نوع من
الاعتذار عن الكلام أصلاً فى العالم
التخاطرى للمدمنين ...».

ويليام بوروز، الغذاء العارى، ص١٧٠

«أنت تشعر بها، أليس كذلك؟
نعم، أشعر بها فعلاً
يستحيل وصفها، أليس كذلك؟
نعم، يستحيل»

Martin Amis, Dead Babies, p. 87.

أظن أحيانًا أن الناس يدمنون المخدرات
لأنهم يشتاقون لقدر ضئيل من السكوت

Irvene Welsh, Ecstacy, p. 27

كان علينا أن نميز بين المخدرات، لكن هذا
التمييز ينمحي في منطق الوهم الكامن
في جذور الخطر، فالمخدرات كما يقال تُفقد
المرء أي إحساس بالواقع

Jacques Derrida, "The Rhetoric of Drugs", p. 236

إن تجنب الالتفاف المستفز للتواصل أو بصورة أعم وقف الإنفاق الاستباقي لطاقة الإرادة وهي تعمل على تزويد وعيها بالوقود، سمة تميز لجوء جيل أقرب إلى الإدمان إلى صمت لا يعترف بعض الناس بالاشتياق إليه في مرحلة ما من حياتهم -- إن لم يكن في لحظة ما كل يوم. لكن المخدرات وتأثيراتها مسألة خلطة أو إعداد أو وصفة، مسألة نقاء ومزج، كما أنها مسألة "تحضير ومناخ" كما يقول ليري وزمرته؛ ومع مخدرات الشوارع هناك دائمًا مسألة المكونات غير المعروفة، رواسب كيميائي هاوٍ أو أي مما يضاف ليزيد الكم في أثناء تنقل العقار من يد ليد. وهذه الاحتمالات هي التي تحدد ما إذا كان العقار يسطل أو يخدر أو يمنح طاقة أو يُسكت أو يدفع للعزلة والإغراق في الأحلام أو يدفع للثرثرة أو يعاني ضعفًا جنسيًا أو انتصابًا دائمًا أو يدفع للهياج.

لو كنتَ تقرأ هذا الكتاب فلعلك سمعتَ أو تعلم من تجربة شخصية أن تعاطي المخدرات للترويح عن النفس أم كأسلوب حياة هو ظاهرة متفشية وأن "إدمان" تعاطي المخدرات يزداد انتشارًا في مجتمعات الغرب كافة. يقول نوبل جالاجر إن

تعاطى المخدرات (المحظورة) بالنسبة "للجيل الكيميائى" كتناول كوب من الشاى، جزء من الحياة اليومية "العادية". وإذا بدأت بهذا الفصل من الكتاب فقد تعيد النظر فى ثنائيات التسلية والإدمان والتعاطى وسوء الاستخدام ضمن النقاش الأوسع حول المخدرات، والذى يبدو أن التفكيكية تلائمه بشكل غير مسبوق. من الواضح أن شبكة المناظرات التى تنظم "الجدل حول المخدرات" وبالتالى تجهز معدات "الحرب على المخدرات" هى مواقع محتملة لتدخلات تفكيكية من نوع أو آخر ولو بسبب "ثنائياتها" الحادة على الأقل. وقد تتوقع أن محصلة هذا الاقتران الموضوعى بين التفكيكية والمخدرات قد يتجه على الأقل نحو إعادة تنظيم الفروق السائدة فى عالم المخدرات وتعاطى المخدرات. وهذا هو المشار إليه بكل تأكيد فى عبارة ديريدا التى أوردنا فيما سبق عن "منطق الوهم" والرفض "العقلانى" للمتع المستمدة من المخدرات، والتى يفترض أنها تحدث فى غياب أى "واقع". ونود على الأقل أن نقيم بعض الفروق السائدة.

لكن الأهم أن "الواقع" و"حقائق عن المخدرات" (التى يجب أن تشمل بصورة ما واقع الحقائق عن المخدرات أيضا) لا مجال لأن يتحاشيا التداخل فيما بينهما؛ فيستحيل أن يظل أحدهما بمنأى تماما عن التأثر بالآخر. "الحقائق عن المخدرات" موزعة وماثلة فى نطاق عريض من أدبيات المخدرات المعروفة وغير المعروفة والمتمثلة فى "تجارب ذهنية" و"فورات نشاط" و"انتشاءات" فى دراسات صيدلية أنثروبولوجية لطقوس قبلية صوفية وكتب دراسية تسجل التصنيف الطبى والقانونى للمخدرات. وتتبدى هذه النقاشات والسرديات بشكل أوسع فى صور ثقافية لا حصر لها وباعتبارها مختلفة فيما بينها وبوصفها "أدبًا حديثًا عظيمًا" وأسمارًا فى ملاعب المدارس. ولكن حين توجه "الحقائق عن المخدرات" للعمل كسلاح كلامى فى ترسانة الحظر فإن هذا يشمل قدرًا من التوفيق بين العبارات وخلط عناصر عديد من النقاشات المحتملة حول المخدرات ومن سردياتها. وأشار ديريدا ذات مرة إلى

أنه «ليس هناك عالم "واحد" للمخدرات ... والتأليف بين هذه المختلفات فى سلسلة متجانسة يعد ضربا من الهذيان أو الانتشاء» ويتساءل عما إذا كان يمكن للمرء أن «يستنكر أو يمنع بدون أن يخلط أيضا»[١]. و"الحقائق عن المخدرات" هى دائمًا ما تظن أنه ليس منها: فهى فى حد ذاتها مزيج منطقى خاص وليست الضابط المشروع والموضوعى والمتيقظ والخالص والخلو من المخدرات.

وأى اشتباك تفكيكى مع "الحقائق عن المخدرات" بما يسمح بكل القيود الحالية على "المخدرات" يتيح فرصة إعادة النظر فى علاقتنا بالمخدرات. وكيف يمكن استغلال المخدرات فى تعطيل محاولات احتوائها؟ هل يمكن للتفكيكية أن "تتعاطى المخدرات" حتى تدشن "صفقة جديدة" ثقافية حول المخدرات، وهى صفقة ستكون أخلاقية مادام أنها ستمكن ثقافتنا من التوافق مع المخدرات - التى لا شك فى وجودها فى كل مكان - بصورة تفوق ما هى عليه الآن؟ هذه تساؤلات "نظرية" بطبيعة الحال، ولكنها موجهة نحو إمكانية اكتشاف "عادات تخدير" بديلة. ومثل هذه العادات لا تستقى ببساطة من التعمق فى فهم المخدرات بالمعنى التقليدى لإيجاد "معرفة" جديدة بها. بل هى لا تصدر إلا عن علم مزدوج يسعى للتعامل مع كل من الجوانب النظرية والعملية لما يسميه أفيتال رونل حداثة تعاطى المخدرات[٢]. إنه فصل الحداثة المتقاطع بين المخدرات والحرية وما يسميه رونل "حالة إدمان التعاطى، والتى يجب إخضاعها "لتحليل مطول"[٣].

نسعى فى هذا المقال للخلط (وهى بلا شك مجازفة) بين "المخدرات" و"التفكيكية"، والتعرف خلل هذه التجربة على طبيعة الصلة الخاصة بينهما. وسنبين

(1) Derrida, 1995, p. 237.
(2) Ronell, 1992, p. 59.

(٣) المصدر نفسه.

أن موضوع "المخدرات" طريقة مفيدة لإيضاح عمل "التفكيكية"، حيث إن التفكيكية وسيلة لإعادة فهمنا للمخدرات وتأثيراتها. وسيكون كل منهما دليلاً هاديًا عن الآخر. وستحتم متطلبات البحث أن نوضح من البداية "نوع" المخدرات الذى سيربطه هذا الفصل بالتفكيكية، وأن يكون هناك توافق مبدئى مع أحدها أو مع عديد منها. ولكن نظرًا لأن طبيعة هذا "التواطؤ" مع الخبرة المفترضة فى المخدرات (وبالرمزيات بصورة عامة) تعد تيمة هنا، ولأن تفكيك أى شىء لابد أن يبدأ بتعطيل جزئى للحسم الفكرى الفائق لشىء باعتباره "شيئًا" فإن أية ضرورة كهذه لابد أن تخضع بالمنطق نفسه لتعطيل إستراتيجى. وهذا التناول "للتفكيكية والمخدرات" بعد عقود من الاسترسال النقدى للتفكيكية سيفترض على الأقل (ولو من باب العادة) فعالية إستراتيجية "قيد الإزالة". ويمكن تطبيقها من البداية على أمل الخروج بـ "معنى" جديد "للمخدرات".

قد نبدأ بالتعاطى وسوء الاستخدام، وبالشىء الصعب: يستعين ديريدا بهذا المجاز لوصف التفكيكية نفسها بأنها «بحث جائر يقدم مسبقًا ما يسعى للوصول إليه». والمقال الحالى فعل ذلك بدوره فى الحقيقة بأن قدم مسبقًا "المادة الخارجية للجدل"[1]. والتفكيكية ليست غريبة على سوء الاستخدام. فهى تسىء الاستخدام "بصورة طفيلية" فى صلتها بتراث الفلسفة الغربية، وكما هو الحال عادةً فى مناقشة التفكيكية فإن الموضوع الجارى تناوله – "سوء الاستخدام" – يتضاعف فيها: فالتفكيكية نفسها كثيرًا ما تتعرض لسوء الاستخدام بسبب ما يقال عن استهتارها و"عبثيتها". إلا أنها تعترف دومًا بأهمية "سوء الاستخدام" بل بضرورته بمعنى آخر: كتكتيك فى تقويضها وتفكيكها وتحاتها وتخريبها ... الإستراتيجى. وكلها

(1) Derrida, 1978, p. 154.

تسيء الاستخدام بالمعنى المتعارف عليه من منظور الثوابت والمرجعيات والأعراف ... التي تشكل أساس كتابة "الحقائق" عن أي شيء. ولكن بدون نوع ما من "سوء الاستخدام" في موضع ما على طول الخط، وبدون نوع ما من الخروج على القواعد وعلى حسم الحداثة لمعنى "المخدرات"، وبدون نوع ما من القلق فيما يتعلق باللياقة بصفة عامة وفيما يتصل بأي شيء بصفة خاصة (لا المخدرات وحدها) لا شيء يحدث. فبدون التجريب، بدون العمل على وازع الإفراط، بدون "التجاوزات" و"ألوان الخيانة" بأية صورة ثقافية – ونحن هنا لا نتحدث عن الأنماط الفلسفية والأدبية للتجريب وحسب، بل عن كل صور "الهرطقة" بل عن النوازع الهرطقية شبه المكتملة – لما كان هناك ما يستحق مسمى "ثقافة". وأية ثقافة تقوم على أساس نواهيها تؤيد ذلك.

وما يقدَّم مسبقًا بشكل متعسف هنا هو فكرة وجود ارتباط بين التفكيكية والمخدرات. وهو أمر ملحوظ بشكل مباشر بالطبع وبصور شتى وفي مواضع عديدة وبقدر يتفاوت في درجة وضوحه في كتابات ديريدا، ولا سيما فيما يتصل بمناقشته "الدواء" في مقال "الصيدلة عند أفلاطون"، وفيما يتعلق بالتكميلية والعجز عن الحسم والتلاعب والتكرار، أي في صميم فكر التفكيكية في الكتابة والتناص. وبوصفه "عقارًا" ينطوي لفظ "فارماكون" على معنى "الترياق" و"السم" في آن معًا، بل يمثل (عند أفلاطون) مجازًا للكتابة. وتقدير ديريدا لكتاب "فارماكون" (في هذه الحالة نص خطبة ليسياس) في المشهد الافتتاحي لـ "فايدراس" يقضي على احتمال أن يمثِّل حقيقة "غير مستترة" و"عارية"[1]. والفارق بين التفكيكية بوصفها "كتابة" و"مخدرًا" ضئيل وإن لم ينعدم تمامًا: «الكتابة ليست مجرد مخدر»[2].

(1) Derrida, 1981b, p. 71 d-c.

نقلا عن أفلاطون ٢٣٠

(2) Derrida, 1995, p. 234.

وهما يتزاوجان كما يوحى باتاى ولا يكتفيان بالالتقاء عند نقطة واحدة. وبمحاولة اعتبار "المخدر" "كتابة" والعكس يُدفع مفهوما "المخدرات" و"الكتابة" للعمل فى كتابات ديريدا، كلٌ فى هيئة الآخر - ما يسمح لكل منهما بالمشاركة فى نظم إحلال طواعية. وفى هذه المسرحية تصبح "المخدرات" قريبة فى "عجزها عن الحسم"، باعتبارها غير محسومة بعد، أو غير محصورة فى نظم مرجعية عرفية وتقليدية ومؤسسية ومعيارية وقاعدية. والتلاعب بالمخدرات والتجريب بها والاشتباك معها من خلال انتحاء مستمر(1) أو بوسيلة تجريبية أخرى وبمعان أخرى: هذا ما يصبح ممكنًا فى اقترانها بالتفكيكية.

قول نعم للمخدرات...

نعم للتفكيكية، نعم للمخدرات. فى الحياة اليومية وعلى صعد ثقافية مختلفة اليوم هناك ما لا يحصى من الناس يقولون نعم للتفكيكية أو المخدرات، وبعضهم لكليهما معًا دون شك. ولكن ما أهمية هذا التوكيد وما طبيعة الصلة بينهما فى هذا المقام؟ قد تكون ثمة أمثلة لقول نعم للتفكيكية والمخدرات معًا، إلا أن اهتمام هذا الفصل لا ينصب فى الحقيقة على ما يدور فى الرءوس، بل على نعم التى يمكن أن تقال لحرف العطف فى العنوان "التفكيكية والمخدرات". وهو يدخل فى توكيد تجريبى للتكميلية التبادلية للتفكيكية والمخدرات، ويسعى لاستكشاف ما إذا كان يمكن للمخدرات أن تعمل كحليف فى التفكيك العام للسواء العقلانى الذى يؤكده العقل.

ما المقصود إذن؟ أن يقال إن التفكيكية أشبه بـ "مخدر"؟ نعم. إن المخدرات تحسب فى التفكير الذى يسعى للدنو من حدود العقل؟ نعم. إلحاق كل الحدود السابقة للمخدرات بوصف ما لم يجر التفكير فيه وما لا يقبل التفكير، واكتشاف أن

---

(1) Harvey. 1992. p. 215.

قيم النقاء ويقظة العقل وما إلى ذلك لا تزيد عن أساطير كلامية متناقضة لا اعتبار لها إلا فى نظام طغيان؟ إدراك أن الدنس مجاز أكثر فائدة للتفكيـر فـى "حـداثتنا التخديرية" وأن ثنائية الإدمان/التسلية بحاجة لاهتمام أكبر ممـا حظيـت بـه فـى مقاربات أخرى للمخدرات؟ ... نعم، نعم، نعم، نعم.

أقول الـ نعم لا كلمة "نعم"، فقد يكون هناك نعم بدون الكلمة، وهذه مشكلتنا ... ما الذى يقال ويُكتب ويحدث بـ نعم؟[1]

وتأمل ديريدا لـ "نعم" باعتبارها «قبل اللغة، وفى اللغة، ولكن أيـضًا فـى تجربة لأغلب اللغات» مفيد هنا[2]. والتعبير – نعم – فى بداية فورة نشاط العقـار التى تحقن فى الجسم أو فى أوج تأثيره، أو فى أوج تـأثير التفكيكيـة فـى كتلـة الغيبيات هو مناسبة "مجىء" (advient) بعينه. ويذكرنا ذلك بشيئين مهمين؛ الأول أن التجربة (شىء) غير اللغة الخاصة (parole) التى تعبر عنها؛ والآخر أن هـذا الاختلاف بين النَّعمين لا ينبتّ عن نسق التمثيل الذى يعطى "التغذية الاسـترجاعية" ويحدد فهم التجربة. أى إن التجربة دائمًا مركبة ومنظمة و"مجرَّبة" شريطة دنـسها بآثار اللغة (langue)، دنس "نعم" منهما بـ "نعم" أخرى.

كل هذا بدأ فى الحقيقة بتعليق بسيط: التفكيكية والمخدرات كلاهما موجودان ويعملان فى كل مكان ويغيران بمعنى أو بآخر الطريقة التى تنتمى بها ثقافتنا إلـى كل شىء وترى كل شىء وتفكر فيه وتدركه وتصوره. والتيمة الأكبر "للعموميـة وانتهاكها" هو ما عجل بضبط اقترانهما. ولكى يبدأ ذلك فى التأثير لابد لنا الآن أن نحدد العقار (أو النص) الذى يدور حوله هذا المقـال. والمكـون الآخـر أو الـــ "فارماكون" الذى اتخذ نقطة تركيز هنـا هـو قـصيدة "محنـة العقـل الكبـرى"

(1) Derrida, 1991a, p. 590.

(٢) المصدر نفسه.

([The Major Ordeal of the Mind, 1974/[1967) للشاعر والكاتب الفرنسى أنرى ميشو Henri Michaux. وفيها يكتب سردًا لاستكشافاته التجريبية لحدود العقل البشرى من خلال تعاطى المخدرات. ويستهل المقطع الأول وعنوانه "تشوشات" (disorientations) بما يلى:

«أود أن أرفع الحجب عن "العادى وغير المدرَك وغير المشتبه به وغير المعقول والعادى الهائل. بدأ غير العادى بأن عرفنى بنفسه وباح لى بالعدد الهائل من العمليات الذى يؤديه الإنسان العادى بصورة عارضة ودون اكتراث كعمل روتينى، غير عابئ إلا بالمحصلة دون الآليات مهما بلغت روعتها، وإن فاقت فى روعتها الأفكار التى يقيم بها هذا الحانوت، والتى غالبًا ما تكون شائعة وعادية ولا تستحق الأداة الفريدة التى تميط اللثام عنها وتطويها. أود أن أرفع الحجب عن الآليات المعقدة التى تجعل من الإنسان دجالاً فى المقام الأول»[1].

يرى ميشو أن المخدرات القوية التى يتعاطى "تبرَع فى تضخيم" "العمليات" التى توجِد "السواء". وتتكون قصيدة "محنة العقل الكبرى" من سلسلة تقارير سجلت ضمن دراما نشوته بالعقار تتخللها تأملات وهوامش ومناجاة أكثر يقظة. هذا التشابك يوازى فى عديد من النواحى تأثيرات التفكيكية، وهى تعمل دون توقف على حدود الغيب كاشفة هشاشة أسسها ومعززة دمارها الذاتى. هذه التفكيكية وتأملات ميشو - التى تسجل بطريقة تهزأ بالتجريبية ونضال الوعى لاستعادة

(1) Michaux, 1974, p. 3.

السيطرة على فكره فى نقطة «يتعطل عندها الفكر ويهمل»[1] – كلاهما ينطويان على مذبحة للعقل. ويتكفلان بنزع النظام عن نسقى التنظيم الذاتى والوجودى: فيجرى تناول مؤسستى العقل و"الحس" فى مختلف حالات دمارهما. وكما سنرى فتخفيف السيطرة على "الواقع"، والذى يساعد عليه العقار (الصبار) يحدث تجربة مع اللغة فى رأى ميشو. ويبين ميشو كيف أن ما يعتبر سيطرة "على" الواقع يمكن اعتباره سيطرة "من" السواء. فالمخدرات فى رأيه (وليس أية شاعرية فلسفية) قادرة على نقل التفكير إلى حد يمكن عنده دراسة عملية تطبيع البيان. والمخدرات هى أداة ميشو لدخول مشهد الدمار هذا، لكل من الأنا وصورها. من وسط حطام آلة التطبيع يعلن زعمه بأنه يذهب إلى ما وراء ما يمكن "للميتافيزيقيين" أن يفكروا فيه.

«فالاختلال العقلى والتخلف والهذيان والانتشاء والالتياع
والهيار القدرات العقلية هى المهيأة أكثر من القدرات الشديدة
التميز لدى الميتافيزيقين "لكشفنا" أمام أنفسنا».[2]

ولكن على الرغم من اشتراكهم فى الاهتمام وعدم الثقة فى حدود التفكير المخولة على أساس «القدرات الشديدة التميز لدى الميتافيزيقيين» فليس ثم من ينكر أن تعاطى التفكيكية وتعاطى المخدرات بهذا المعنى شيئان مختلفان تمامًا. فعلاقة كل منهما بالعقل والعقلانية الحديثة، فى موقفهما من الهاوية مثلاً (سواء من حيث "المنطق" أو "التجربة")، مختلفة قدر الاختلاف بين تجارب نيوتن والقفز بالحبال كوسيلة لاستكشاف الجاذبية الأرضية. ولكن ...

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٩.

(2) Michaux, 1974, p. 7.

قول نعم للتفكيكية

«كلما ابتعدنا بدت مسألة المخدرات غير منبتة عن مسائل رهيبة من قبيل "الفكر"، "العقـــل"، "الحقيقـــة"، "الـــذاكرة"، "العمل" وما إلى ذلك، بل عن مراكز الاضطرار حيث تجتمـــع كل هذه الأشياء عرَضيًا على ما يبدو»[1].

إن الأدبيات الغزيرة التى كتبت حول "النظريـــة التفكيكيـــة" وعـــن ماهيـــة التفكيكية وما يمكن لها أن تعمل – كطريقة لقراءة النصوص مثلاً أو لإعادة قـــراءة التراث أو لإعادة النظر فى المشكلة القديمة المتعلقة بالعلاقة بين الفلسفة والأدب أو بين العقل والجنون، وما إلى ذلك – تلحق بها الآن تطبيقات تفكيكية فى نطاق ثقافى وسياسى أوسع. بل إن التفكيكية تستخدم بشكل متزايد كإطار لأخلاقيـــات رد فعـــل وإعادة نظر فى السياسى فى علاقته بالصداقة مثلاً أو بالديمقراطيـــة ومؤســـساتها. وليس أدل على ذلك من أعمال ديريدا الحديثة التى تواصل الريادة فى عديـــد مـــن هذه الجبهات.

يمثل هذا تطورًا مهمًا وراء الاستقبال المبكر للتفكيكية فى أفـــرع معرفيـــة أدخلت فيها بشكل موسع فى البداية، كما فى الفلسفة مثلاً وفى الدراســـات الأدبيـــة حيث كان التركيز على الاهتمامات المعرفية التى تجمع بين هذه الأفرع المعرفيـــة وفى داخلها. ومنذ ذلك الحين ظهر تراث فهمها الراديكالى لـــ "النص" وراء الحدود المعرفية للفلسفة والنظرية الأدبية و"دراسات ديريدا". وكان هذا التطور بمعنى مـــن المعانى متوقعًا كعلم الرموز العام الذى أصاب سوسور فى استباقه علـــى أســـاس

(1) Derrida, 1995, p. 248.

نظريته عن اللغة باعتبارها منظومة علامات. وما يُفهم غالبًا كعلاقة طفيلية للتفكيكية بالميتافيزيقا ينعكس فى حاجة التفكيكية لأن تزود بالوقود "بمادة خارجية لجدل ما". ومع استمرار تطور التفكيكية فإنها تتميز وستزداد تميزًا بالاسترسال فى تيمات – كالمخدرات مثلاً – ظلت مقصورة على معارف أكاديمية كالاقتصاد وعلم الجريمة والصحة ودراسات الإدمان، وكلها تسعى بطبيعتها والمراد منها للرسو بالمخدرات وتأثيراتها فى "السوى".

والمخدرات ذات التأثير النفسى فى رأى ميشو هى نفسها، وليس إزاحتها التى تثبت أنها الإضافة التى توقف ما يشير إليه بأنه "سواء".

> «إن العقار يمسك بالعمليات العقلية ويكتشفها ويكشفها بطرق مختلفة تمامًا وبسبل شتى ويحقن الوعى فى أماكن لم يطرقها من قبل، وفى الوقت نفسه يزيحه من أماكن لم يبرحها من قبل: حالة غريبة لأدراج لا تعمل إلا تبادليًا – فلابد من إغلاق بعضها قبل فتح غيرها».[1]

واشتباك التفكيكية مع (تيمة) "المخدرات" له شقان. فهو أولاً يدعو إلى تفكيك المجموع المنطقى الذى يحيط بـ "عالم مخدرات" تُتخذ المخدرات فيه كبش فداء لسلسلة من صور القهر يصعب سردها، ولكنها تتراوح (فى نهاية سلسلة مطولة من التباديل والتوافيق تتعلق بتوصيف العقار بأنه "مادة مخدرة") بين مقتل الفلاحين الكولومبيين وتطبيع العنف العارض للتفتيش الذاتى. وكما يتساءل ديريدا: «كيف يمكن للمرء أن يتجاهل المتنامى وغير المحدود، أى القوة العالمية للدول الرأسمالية

(1) Michaux. 1974. pp. 5-6.

الفائقة الكفاءة الخفية لعصابات المافيا واتحادات شـركات المخـدرات فـى كـل قارة؟»[1] هذا الجانب من تفكيك المخدرات يمكن وصـفه بأنـه البعـد الأخلاقـى السياسى للتفكيك العام لمنطق المخدرات. والشق الآخر وفى الوقـت نفـسه تمثـل التفكيكية احتمال إيجاد تفكير بديل فى العلاقة بــ "المخـدرات". فبعـد إدراك أن «كل تنظيم خفى سواء أكان جماعيًا أو فرديًا هو اختراع لمخـدر»[2] قـد تؤخـذ المخدرات بصورة مغايرة – بمعنى ليس له تصور حتى الآن على أساس فهم غير متسلط وغير مقنن لتأثيراتها المضاعفة. أى إن قوة منطق العقار السائد قد تواجَـه بإعادة صياغة مفهوم المخدرات. وهل يمكن أن يكون هناك مقياس للمخدرات غير مقيد مثلاً ببلاغيات كبلاغيات الأصالة والزيف، والصحة والمـرض، الاسـتخدام وسوء الاستخدام، إلخ؟ هذا هو السؤال اللأساسى الذى تـساعدنا التفكيكيـة علـى طرحه بصورة هادفة، وهو فى حد ذاته مقياس لانفصاله عـن البلاغيـات التـى «تنهيه». أما إلى أين يؤدى بنا فهذا أمر لم يتضح بعد، لكن هذا الاحتمـال شـىء حقيقى تمامًا لا مجرد لحظة فى دائرة مغلقة من التباديل: فهو دليل على مـا هـو أكثر من عودة إلى المجموعة ذاتها من البدائل المتعلقة بالمخدرات؛ ويدل على مـا هو أكثر من قلب لتقديرات تقليدية وتراتبية وثنائية.

هذان العنصران من عناصر الاشتباك التفكيكى مـع المخـدرات، تفكيـك البلاغيات والانفتاح التوليدى على التجلى "الدلالى" (والوجودى)، لا يتميز أحـدهما عن الآخر؛ وغير منفصلين زمنيًا بكل تأكيد، وكل من متعاطى المخـدرات ولغـة المخدرات عالقان دائمًا فى الواقع فى كلا هذين النسقين اللـذين يحكمـان تفكيرنـا والممارسات المنطقية التى تشكل حياتنا اليومية (بما فيها البحث عن المتع ووسائل

(1) Derrida, 1994, p. 283.
(2) Derrida, 1995, p. 247.

الهروب التكنوكيميائية). وكما أن علم التفكيكية "المزدوج" هذا لا يخرج عن الميتافيزيقا تمامًا فإن تفكيكية المخدرات لا يمكن أن تنفصل تمام الانفصال أيضًا عن الانتشاء. فالتفكيكية والانتشاء يواجه كل منهما الآخر فى ضباب مدارى تعد تجارب ميشو التخديرية مثالاً عليها ومشاركة فيها.

وتفكيكية "المخدرات" تشمل الفعل على كلا هاتين الجبهتين: فتفكك بلاغيات المخدرات المركبة، ولكنها فى الوقت نفسه توجه التفكير نحو تلك اللحظة التبديلية الأخرى التى يكون فيها للفعالية التفكيكية للمخدرات التى تؤخذ بأى من معانيها الممكنة نوع آخر من التأثير؛ تأثير يتعلق باختلافها. وينصب اهتمام ميشو على هذا الجانب الأخير، على ما يشير إليه بأنه «يفصل» و «يسطل»، ويفشل بهذا المعنى فى ربط لغة خطابه المخدرة بمعنى أوسع لعوالم تخدير مركبة بلاغيًا. وليس معنى هذا أن الشاعر المسطول ينبغى أن يركز انتباهه على سياسة الثمل بالعقار أو مشروعيته أو عدالته، والذى يمكن أن يعصف به فى أية لحظة، بل على الإقرار بأنه فى التوكيد الذى يضفيه تفكيره فى المخدرات على الثمل يظل غير مدرك لظروف بنائه البلاغى (أى البناء البلاغى للغة خطاب الثمل والهياج والتشوش والسمو، إلخ). والتفكير بين الاثنين أمر محورى فى نقد ديريدا لما يسميه "المسلّمات المشتركة" لبلاغيات حظر المخدرات والحرية الشخصية "للشعراء الملحدين" فى الثمل والشطط.[1] فيقول:

> «فى النهاية أو على المدى الطويل جدًا (إذ لن تكون هناك فترة نهائية مطلقة) سيتضمن أى تفكير وأية سياسة لهذا الشيء المسمى مخدرات الإزاحة الفورية لهاتين العقيدتين المتعارضتين فى الميتافيزيقا التى تجمع بينهما»[2].

(1) Derrida, 1995, p. 240.
(2) Derrida, 1995, p. 266.

القصد هنا أن التفكيكية لم يعد بوسعها أن تجرد الثمــل مــن أهليتــه أو أن تستخف بجدواه فيما يتصل بلحظة التجلى بقدر ما لم يعد بوسع من يفترضون دون تمحيص أن الثمل ينطوى على حقيقته ولا يعالجون تعقيداته أو حتى ينظــروا فــى ضرورته، وضرورة محاسبته.

والتفكيكية تعمل مرارًا وتكرارًا باعتبارها حكَمًا مهمته تذكير اللاعبين فــى لعبة النظام ضد الشطط بأخطار التخندق فى أى من المعسكرين. كما يسعى ديريدا للتوكيد على أن الرغبة والسعى بأية طريقة إلى المنظور الثنائى لرؤية الأشياء من الحدود المفترضة بينها مستحيلان أيضًا، وهو كذلك ســمة للمثقــف أو الفنــان أو الكاتب أو متعاطى المخدرات "على عتبة الشعور".

> «فى ظروف بعينها فريدة دائمًا قــد يكــون اللجــوء إلى التجريب مع ما نسميه مخدرات دافعه الرغبة فى التفكير فى الحد المفترض من الجانبين فى آن ... هذه التجربة (التى يكرس لهــا الفنانون والمفكرون أنفسهم من حين لآخر، ولكنها ليست الميزة الفريدة لمن يدعون أو من تمنحهم هذه الحالة) يمكن السعى إليها بـــ "المخدرات" أو بغيرها، على الأقــل بــدون أى "مخــدر" "يحظره" القانون. وسيكون لدينا دائمًا ملاحق غير محظــورة أو غير قابلة للحظر للمخدرات»(١).

القصد هنا ليس أن المخدرات ليست ذات أهمية خاصة بالنــسبة للتفكيكيــة، بل إنها ذات أهمية استثنائية. من ثم فالتفكيكية "تستفزنا" إلى البحث فــى الاشــتباك

---

(1) Derrida. 1995, p. 245.

التفكيكى مع النص- العقار عن الـ "فارماكون"، إمكاناته وحدوده معًا فيما يتعلق بالشطط. و"التجريب الخطر" مع "المخدرات" مطلوب مجازًا لدرجة أن أى شىء يمكن أن يعتبر "مخدرًا"، وبالتالى فأى نشاط يمكن النظر إليه كأنه "تعاطٍ للمخدرات". ولا معنى أو من غير المنطقى أن تؤيد ذلك أو تعارضه.

يؤخذ نص ميشو ضمن هذا المقال بوصفه "فارماكون". والمخدرات الفعالة "نفسها" من منظور ميشو لها دور حاسم فى التفكيكية التجريبية "للسوىّ". وبالتالى فهو يتناول موضوع القيود من منظور تعاطى المخدرات بالمعنى "السوىّ".

> «لم أدرك تجريبيًا وأخيرًا فى أواخر سنى عمرى وجود مهمة توقفَ عملها الدائب لتوه إلا بعد أن عطل التشويش الماكر هذه الآلية بمخدر»[١].

هذا "التشويش الماكر" الذى يشير إليه ميشو فى هذا المقام يتحقق فى رأيه بجراحة ترقيعية دورها سلبى تمامًا. والعقار تقنية لإطفاء الآلة التى تحفظ استمرارية "السواء" والتفكير السوىّ. هذا الاستخدام للمخدرات فى إتمام كمال السوىّ يؤدى لا إلى تكشف السمو أو تكشف واقع آخر، بل إلى نطاق من الإرجاء؛ أو خفض للأنساق التقليدية التى تحكم ما يعتبره ميشو توجهًا "ذهنيًا". وحين يتعاطى العقار يلج منطقة الـ «نعم بدون نطق الكلمة»، والتى بدأنا بها هذا النقاش. يدخل ولو للحظة ما أشار إليه ديريدا ذات مرة باسم «عنصر الفارماكون ... ساحة القتال بين الفلسفة والآخر الخاص بها ... وهو عنصر فى حد ذاته ... غير قابل للحسم»[٢]. ويتزامن توكيد ميشو مع فورة العقار التى يتحكم فيها بتفكيره وتسميتها "تشويشًا ماكرًا"، وبفعل إحالة هذا الثمل إلى الترتيب المنتظم الذى يزيحه.

(1) Michaux, 1974, p. 4.
(2) Derrida, 1981b, p. 138.

رفض السمو

إن وصف ميشو هذه التجربة وبمقتضى ضرورة توثيقها ليس مجرد وصف لـ "مكان" ما. فعلى الرغم من حماسه لـ "التشويش الماكر" والاكتشافات التي يتيحها له ذلك، فالثمل في النهاية ليس أرضا غير مأهولة لشاعر يكتب. فالتحكم والانهيار والسواء له صلة منطقية وصيدلية بالكتابة. والملاحظة التالية لديريدا واحدة من ملاحظات عديدة تعبر عن الفكرة نفسها:

> «حتى فى حالات العدوانية والشطط تصاحبنا مجموعة قوانين تحكم الميتافيزيقا بحيث إن كل شطط يطوقنا – باعطائنا سيطرة على إنهاء الميتافيزيقا – داخل هذا الطوق ... لا يحيا المرء فى أى مكان غيره»[1].

والقول بأن المخدرات لا يمكن أن تكون وسيلة للسمو أو للعبور إلى "مكان غير المكان" يتضح فى كل شىء قاله ديريدا عن الـ "فارماكون"، وتتردد أصداؤه فى تناوله "المخدرات" فى "بلاغيات المخدرات"[2]. والقول بأنها يمكن أن تكون كذلك لا يزيد عن تكرار ضعيف لتيمة السمو؛ وهو فكر يعيدنا لحالة من الجمود. فميشو يرفض بشكل مبرم عودة السواء بأى من أشكاله العديدة المقلوبة التى لا يزيد السمو عن أحدها، وهو يعانى فى عدد من تأملاته اليقظة ليميز تجاربه فى تعاطى المخدرات عن أنشطة غيره، تجارب تتركها "مطوقة" بمعنى أو بآخر. يقول

---

(1) Michaux, 1981a, p. 12.
(2) Derrida, "The Rhetoric of Drugs", 1995/1983.

ميشو: «إن من تعاطوا مسحوقًا ذا تأثير شبه سحرى ويعتبرون أنفسهم محررين وطلقاء تمامًا، وخارج هذه العالم ربما، لا يزالون يركضون فى مساراتهم»[1].

وفى المقابل:

> **«من يتعاطى المخدرات لكى يسلم نفسه لانطلاق جماعى واسترسال عاطفى ليس بحاجة لمواصلة القراءة. فليس لدينا شيء ينفعه هنا. ولا نحن نتكلم لغة واحدة ... ومن يرقب التجارب النفسية لابد أن يكون "محصنًا"»[2].**

و"التحصن" عند ميشو مبدأ منهجى- تخديرى. والمراقب "المحصن" هو من يستطيع أن يركب الحد بين الاسترسال الغزير والتذكر المنتظم. ومع أن تذكر ميشو عالق فى لغة خطاب التجارب النفسية كما سبقت الإشارة فإنه يستعين بثمله للرسو بفكره وبكتابته إلى حد ما فى تجارب الفناء والتشوش والاغتراب والهوس.

وإشكاليات تحديد موقع هذه التجربة أو أى نوع آخر من تجارب المخدرات فى صلتها بـ "المعارف" الجمعية عن المخدرات وتعاطيها من ناحية والتجربة المفترضة "للجانب الآخر" من ناحية أخرى تزحف عائدة عند هذه النقطة وتبين جانبًا آخر من رفض ميشو للسمو. وربما كانت فى الفارق بين تعليقاته وحواشيه اليقظة عن نفسه والفقرات المشوشة التى ذيلت بها، بين ما يأتى فى الهوس وما يرد كفكر الحد الفاصل، من أن ثمة ألفة أو"ولاء" بين المخدرات والشطط (التفكيكى) ينبغى أن تُدرك.

(1) Michaux, 1974, p. 105.
(2) Michaux, 1974, p. 156, fn 2.

«ثمة طريقة واحدة لإجهاض الهوس ... وهناك إمكانية لتحويل التشنج المبعثِر والمبدِّد والمشتِّت والمدمِّر والمخرِّب إلى حليف ...»[1].

«إمكانية التحويل» هذه يوجدها المخدر، إلا أن ما تبينه هو أن «تعاطى المخدرات» شيء لا يمكن حصره ببساطة فى ما يُتعاطَى لأجله. فقد يتم تعاطى المخدرات لأسباب عديدة شتى، وماهية تعاطى المخدرات فى إطار المنطق التفكيكى الوليد لكتابة ميشو المزدوجة هو إعادة النظر فى الحدّىّ. فهو يتعاطى المخدرات ليكمل «التعشيقات المبهرة وعملياتها الصغرى الصامتة العديدة لتفكيك الاصطفاف والتوازى والإزاحة والتبديل»[2]. ويمكن من حيث المبدأ تحميل التفكيكية أى شيء، ولكن لتحقيق التبديل الذى تواصل به - تحويل المقصود إلى تكميلى أو "حدىّ" - فلابد للمقصود أن يقدم نفسه فى حالة تفكيك ذاتى هدامة. والتفكيك فى المثال الأول يلقى الضوء على حدية "المخدرات": "المخدرات" تفكك نفسها[3]. أى إنه ما كان للمخدرات أن تكون "موضوع" تفكيك إن لم تسم من البداية الشقوق والصدوع الناجمة عن محاولات العقل توكيد سلطته على اللامعقول وعلى الهوس والثمل، إلخ. وبأخذ نص ميشو هنا موضوعًا للتفكيك، بأخذه باعتباره "فارماكون"، فإننا نكشف جزئيًا مدى انتباهه لحالة إنتاجه المخدَّرة. فتناول نص فى التفكيكية ينطوى على الانتباه للطريقة التى يعتبر بها كل من المعانى التى يُظن أنه يحملها على أساس ما يظل خارج التفكير ولكنه ضمن نطاقه.

وتفكيكية حداثة الثمل بالمخدرات لا تهدف إلى إحياء شكل بديل لـ "السوىّ" أو إعادته لوضعه. من ثم فإضافة إلى تفكيك "بلاغيات" المخدرات، والتى يؤكد

---

(1) Michaux, 1974, p. 156.
(2) Michaux, 1974, p. 5.
(3) Derrida, 1991b, p. 274.

عليها ديريدا لابد لها أيضًا أن تتعامل مع المخدرات بحيث تستغل حديتها (الضمنية) وما تساعد المرء على مشاهدته فيما يتعلق بالهاوية - «... لو كانت كلمة "مشاهدة" تنطبق على هاوية تهوى فيها ولا يعود يفصلك عنها شيء»[١] ولكى ندرك صلة الهاوية عند ميشو بمحو التفكيكية التصالبى يمكننا أن نسلك طريق المثال الذى تعطيه "المخدرات" هنا.

اتخاذ المخدرات مثالا

هل هناك أى مبرر ممكن لجلب "المخدرات" إلى نطاق التفكيكية، أو هل نحن الآن فى طريقنا لاشتباك مع القانون؟ ما الأساس هنا لجعلها تشكل مثالاً على التفكيكية بصورة عامة وضمها إلى مشروع التفكيكية الذى يهدف لإيجاد "أكبر عمومية ممكنة"؟[٢] فلو كانت التفكيكية "نسق تفكير" جديدًا، "نسق تفكير ديريدى" مثلاً، فقد يكون ما يلى من حيث المبدأ هو التفويض المطلوب:

> «المثال نفسه بهذه الصورة يفيض بتفرده بقدر ما يفيض بماهيته. لذا فليس ثم مثال وفى الوقت نفسه ليس هناك سوى أمثلة ... فمثالية المثال ليست مثالية المثال. ويستحيل أن نتيقن من وضع نهاية للعب الأطفال الشديد القدم هذا والذى تعقدت فيها كل لغات الخطاب الفلسفية منها وغير الفلسفية، والتى أوحت بصور التفكيكية بسبب القصص الأدائى والمكون من عبارة «خذ هذا المثال» ومن بدء اللعبة من جديد»[٣].

---

(1) Michaux, 1974, p. 93.
(2) Derrida, 1974, p. 46.
(3) Derrida, 1992a, p. 15.

ولكن نظرًا لأن مثل هذه الأمثلة أو عناصر "منظومة" التفكيك لا تمثل جزءًا من كل ولا مجال لتجميعها فى منظومة، فإن التفكيكية تظل فكرة زلقة. فالزلاقة لا التحكم هى اسم اللعبة، ونحن فى الحقيقة مضطرون للتفكير فى "التفكيكية" دومًا عن طريق المثال.

حيثما كانت الكتابة - وهى على أية حال نوع من "الصيدلة" - هى "اللعبة" والتفكيكية هى إرجاء إغلاقها فإن المثال على التفكيكية وحده الذى يفتح فكى الميتافيزيقا المغلقين. والتفكيكية تشبه حبة بين شفتى التراث توشك أن تُهضم؛ وهى مادة غريبة تحدث تحولاً متناهى الصغر، ولكنها قد تغير كل شىء. أن تستوعب أو لا تستوعب، ما الفرق؟ ما الذى يسهم به تعاطى المخدرات فى التفكير فى القيد؟ كل هذه التساؤلات لا تحل محل غيرها الخاصة بتنظير الإغلاق، بل تتحد معها: الفارق بين النظرية بصورة عامة أو "التفكيك" والمثال أو "تعاطى المخدرات" هو مسألة إغلاق (الفم بقدر إغلاق أى شىء غيره).

ثم إن قرار قول نعم للـ "فارماكون" - التفكيك/تعاطى المخدرات - بعد اتخاذه ...

> «يبدد الهياج الصعوبة فى التفكير. التفكير وفق ميلى السابق، وجهة النظر التى كنت أعتنقها ... وجهة النظر التى أحمل على التخلى عنها. يجتاحنى تيار إلى حد أن أفكارى تتحرك مع هذا "الشىء" الغزير الهائج المفرط فى نشاطه الذى أحس به يتدفق بفعل ... أفكار لم تعد تتحكم فى نفسها وتتجاوز تدخلى وتطمح للوصول إلى ما هو أبعد»[1].

---

(1) Michaux, 1974, p. 45.

التفكيكية ساحة هذا الطموح، فهى تتذبذب بين فكرة التجاوز والإبقاء على موطئ القدم فى الميتافيزيقا، والذى يرسى صحتها العقلية (ويحفظ مكانها فى المؤسسة الاجتماعية). والجرعة المطلوبة لتحقيق التوازن على حافة هذا التفكك لا تحددها وصفة أى خبير، بل تحددها التجربة نفسها. وتتزلق نحو "الصمت" المتخاطر للضحك أو التأمل أو الغيبوبة الخارجة عن السيطرة.

ولا تنجح الأمثلة قط فى بلوغ منتهاها، كأن الاختلاف على سبيل المثال هو موضوع الاستنباط القائم عليه: فهو بلا أى مثال. والمثال ليس مركزيا ولا مفرطًا. وبالتالى فلابد من الإقرار بحالته اللا نموذجية فى الفكر التفكيكى. والأمثلة دائمًا تكميلية وتعمل عبر نقاط التقاء إستراتيجية تتحول بذلك إلى لا تراتبية. وهو ما يساوى فى الواقع تشويش الفهم الميتافيزيقى للنموذجية. ويستمر «تفكيك الميتافيزيقا» على أساس سلسلة من النماذج كتلك التى تشكل هذا الكتاب الذى بين أيدينا، والتى يتميز "تفكيك الـ ..." فيها بالإضافة المزدوجة، ما يشوش الفارق بين ما ينتمى للتفكيكية بعامة وما ينتمى للمثال. من ثم فليس ثم افتراض هنا بأن "المخدرات" استثنائية بأى معنى من المعانى، أو أنها تمدنا بنظرة استثنائية إلى التفكيكية. إلا أنها "متفردة". وهذا "المنطق" فى النهاية هو الذى يسمح بتفكيك المخدرات وبكل محاولات التفكير فى المخدرات فى علاقتها بعدم قدرتها على الحسم لا تفكيكية ديريدا المثلى للعقار غير القابل للحسم فى "صيدلية أفلاطون"، أى الـ "فارماكون". ولأن العقار يُفهم دائمًا على أنه ترياق وسم فى آن معًا فهو غير حاسم وحدى ومتعد. ولكن نظرًا لعدم وجود نماذج خالصة فليس ثمة وسيلة مخدرة للسوء أيضًا. وما تطرحه التفكيكية "إيجابيًا" هو فرصة لتمزيق وصفات المرجعيات الصيدلية المفترضة ونواهيها، وفعل ذلك على أساس "صيدلتها" البديلة.

إذن ما الذى تقلع التفكيكية عنه؟ إن الـ "فارماكون" غير الحاسم هو"العقار" الذى تعاطته التفكيكية، وأخذه كمكمل هو الوسيلة لإعادة كتابة "نص المخدرات" كما تعرّفه حاليًا "المعرفة" بالعقاقير و"الخبرة" بالعقاقير. وأخذ العقاقير إلى فلك "الانتحاء المتواصل" للتفكيكية هو ما يجب على أى تفكيك للكل أن يعمله، بينما يتذكر الحاجة لمقياس ما. والتفكيكية تقدم نوعًا من الزلل المقيد؛ فتظل على وعى بالخط الفاصل بين الجرعة الفعالة والجرعة السامة مما تتعاطى (أو تتناول) فى أى وقت من الأوقات.

إن تحليل آيرين هارفى اليقظ لمسألة المثال فى التفكيكية الذى ترى فيه أن كتابات ديريدا تمنع مسألة المثال[١] يتتبع هذا المنع، ولكن بالقصور عن مد التفكيكية للحظتها المفترضة الأخرى وفتح الفكر على التنوع الذى يتجاوز الميتافيزيقا يتحول هو نفسه إلى مثال لليقظة التى تميز التفكير المتعقل. ويعبر رودلف جاشيه أيضًا عن روح قيد تفكيكى؛ وهو ينتقد استقبال فلسفة ديريدا التى «كثيرًا ما تفسر فيها بأنها رخصة للعب العشوائى الحر فى استخفاف فاضح بكل قواعد النقاش الراسخة والمتطلبات التقليدية للتفكير والمعايير الأخلاقية الحاكم للمنظومة التأويلية»[٢]. وحتى ميشو يعبر عن تحفظ مماثل فيما يتعلق بتأويل تجربة المخدر كما سبقت الإشارة – ولكن يقرر كل منهما أن يرسم الخط فى موضع ما.

هذا الاهتمام بالقياس (لا باللياقة) يساعد على التوكيد على أن مشكلة ما بين الإفاقة والثمل هى هدف كل هذا التأمل. وأنا متفق مع تعبيرات من قبيل الحاجة لقياس التحكم، والتى يدعو إليها أى تفكير تفكيكى. كما أتفق أيضًا وبكل تأكيد مع الرأى القائل بأن التفكيكية أكثر من «لعب حر متحرر وإلغاء عدمى للمتناقضات

(1) Harvey, 1992, p. 216.
(2) Gasché, 1987, p. 3.

وإبطال للتراتبيات»[١]. إلا أنى حاولت أيضا أن أبين (للضرورة ومن خلال التشبيه) أن مشروع "الإمساك" بالتفكيكية «بكل خصوصيتها»[٢] يقتصر هو نفسه على اللحظة الميتافيزيقية للتفكيكية. والتورط فى مشروع كهذا كالتورط فى دائرة من التكرار الممل. ومن صور التكرار الممل التى تميز تجربة تعاطى المخدرات، والتى تتميز كما يصفها أفيتال رونل بأنها «حالة الإدمان» وأيضا بأنها «تعريض حداثتنا لعدم اكتمال المتعة»[٣]. ولعل الأهم أن نسأل فى هذا المقام عما إذا كان الإلحاح فى تدارك «عدم اكتمال المتعة»، والذى يغذى دائرة التكرار المدمن فى تحليل رونل موجه لغرابة تجارب ميشو مع ميسكالين الهلوسة فى مقابل الأفيونيات؛ وما إذا كانت أية نظرية عامة عن الحداثة التخديرية تفتقر إلى غرابة المخدر وخصوصيته ونص ميشو فى تعميم للمعنى. وهنا نجد أنفسنا أمام مسألة ما إذا كانت هناك نظرية عامة للتفكيك لا مجرد سلسلة أمثلة.

لـ "حالة الإدمان" نظير يقابلها فى ميزة السواء أو الحالة السوية و"عدم تعاطى المخدرات"، والتى لا هى خير من عدوها الألد ولا أسوأ، بل حالة هى نقيض هوس المخدر التى أقر بها ميشو، ولا تزيد عن "تنميط" لشيء واحد، هو أن السواء والثمل كليهما يوجد أفكارا «قوامها عناصر متشابهة وغير قادرة إلا على التدارك»[٤]. من ثم فتفكيكية المخدرات لا ينبغى أن تظل مثبتة على لحظة إيجاد رموز بديلة لها – "فارماكولوجيا" جديدة – ولا أن تنفر من احتمالات التفكيك الذاتى التى يتيحها تعاطى المخدرات كما يبين مثال ميشو.

(1) Gasché, 1987, p. 3.
(2) Gasché, 1987, p. 3.
(3) Ronell, 1992, p. 59.
(4) Michaux, 1974, p. 105.

إعادة كتابة نص المخدرات أو تعاطى المخدرات باعتباره بديلا

عندما عبر ديريدا عن فكرة النص فى التفكيكية بقوله بعدم وجود "نص خارجى" (Il n'y a pas de hors-texte) تشكك كثيرون فى أن التفكيكية إنكار متطور "للتجربة" و"للحقيقى"، وبالتالى فهى تفتقر إلى الجدية. وكانت التجربة على ما يبدو مرفوضة لصالح استطراد يتعذر رفضه وعبث نصى مفتوح النهاية. ومنذ ذلك الحين لقيت صلة التفكيكية باعتبارها مقاربة "للنص" - لا سيما بالمعنى الحرفى لقراءة النصوص الأدبية والفلسفية والتاريخية - قبولاً واسعًا نسبيًا فى الأوساط الأكاديمية. إلا أن المعنى التأملى الحق وتحدى ملاحظة ديريدا الاستفزازية المبكرة، والتى تحث على التفكير فى كل شىء باعتباره نصًا لايزال يمثل إهانة حقيقية للفطرة السليمة وللفكر الفلسفى. والتعميم الإستراتيجى لمفهوم النص باعتباره "تعبيرًا عن الفوارق" كما يقول ديفيد وود ما كان ليعتبر «نقيضًا للوعى والتجربة»، فهذان فى حد ذاتهما «يمثلان بنيتيهما البدائيتين - أى التمييز والإرجاء»[١]. من ثم لم يكن هناك أى إنكار للوعى والذاتية والسطحية والعالم الحقيقى. فالتفكيكية تمثل محاولة للتفكير من حد التمييز بين الداخل والخارج، وبطريقة تقاوم اختزالها الفورى فى عتبة شعورية؛ وهو ما تسعى إليه التفكيكية فى أى سياق بعينه.

> «لو كانت التفكيكية تحدث فى كل مكان فيه شىء (وبالتالى فهى ليست مقصورة على المعنى أو النص بالمعنى الحالى والكتبى للكلمة) فلايزال علينا أن نفكر خلل ما يحدث فى عالمنا، فى الحداثة»[٢].

(1) David Wood. 1990. p. 63.
(2) Derrida. 1991b. p. 274.

ومهمة "تناص" كهذا إعادة كتابة مظهر خارجي يحدد دائمًا بتلازم مع كتابة (سابقة). ويصف جاشيه الكتابة بأنها ما يضع في السياق لا ما ينشأ[1]. وهذا معناه فعليًا العبور (أي محو الفارق بين) التكوين والمعنى: تسعى التفكيكية للتفكير من الحد، أي اللا فارق بين "عالم الحياة" و"النص". وهذه الحركة ليست محاولة إجمالية للتفكير في "توحد"؛ ولكنها تهدف فعلاً إلى نوع من التحويل الظواهري إلى ما قد يوصف بأنه تناص بعد ظواهري للاختلاف. وهي تؤكد على أن "الجانب الآخر" من التفكير هو الواقع اليومي المستفز (واللا مستفز)، وأنه لا التفكيكية ولا المخدرات تساعد أحدًا على الخروج.

خاتمة: الحياة على هوامش ما لا ينسى

أية قراءة تفكيكية لسرد ميشو الشعري للثمل تسعى لأن تعمل ما هو أكثر من كشف المسلمات الميتافيزيقية الكامنة وراء إنتاجه. كما تحتاج لإمعان النظر من البداية في انبهارها المشترك بـ "ملاحظات" ميشو المشار إليها آنفًا، على الأقل في تركيزها على اللحظات المختلة وظيفيًا في أنساق التفكير، سواء أكانت تصورية أو معاشة. وهناك شيء ذو أهمية يُدرك بوضوح في "التفكيكات" التي يستكشفها ميشو. وكلما وحيثما ظهرت فكرة المقاطعة والاختلاف فهي ترتبط أيضًا بلحظات "هذيان" و"التيا ع" و"نشوة" و"مفاجأة" و"فيض" ليست مجرد صور، بل لحظات "حياة" أيضًا.

و"تجارب" اختلاف كهذه حقيقية بما فيه الكفاية، وكذلك القضاء على السواء الذي يسجله ميشو في وصفه لما يسميه "محن" (épeuves). على أي بأية دوافع يركز المرء اهتمامه على الحط من شأن نفاذ البصيرة المزعوم في الثمل وتجربة

---

(1) Gasché, 1986, pp. 157-8.

الحافة التى يمثلها؟ والأهم أن نشير فى هذا المقام إلى أن التفكيكية «تبدأ حيثما كنا»؛[١] وأن بداياتها مركبة، وأن الثمل نقطة بداية كغيرها. والتفكيكية لا تهتم بتكرار الإقصاء الميتافيزيقى للثمل لصالح اليقظة، لأن هذا معناه البقاء فى نطاق التناقضات الميتافيزيقية.

ويتضح الأمر فى شكل اشتباك تفكيكى تناصى مع نص مخدرات ميشو، ضد الميتافيزيقا، وأن الوعى المتفجر وجرف حطام الفكر قد يجد صلته بالأمر فيما يتعلق بإستراتيجية اليقظة. ويمكن للمخدرات أيضًا أن تقضى على المرجعية التصورية "للسوى" بصورة عامة. فيرى ميشو أن رحلة إلى حافة السواء تحدث كحدث شعرى أو مواجهة مع اللغة ينمحى فيها الفارق بين الكتابة والتجربة فى لحظات العقل المؤلمة الناجمة مثلاً عن «الإثارة الشديدة عقب تعاطى جرعات كبيرة من المسكالين»[٢]. وليس غريبًا أن لحظات كهذه يعبر عنها أيضًا كتجربة مع اللغة. وتفكيره يغلب عليه أحيانًا تلاعب بيكيتى باللغة:

> **«الكلمات ترد. كلمات. ليست الكلمات التى أبغى. غير مترابطة بشكل صحيح. ليست بالترتيب السليم. لا تشكل سوى أجزاء من جملة أبحث عنها، قصاصات، شقف ... ولكنى أواصل الكتابة، أواصل إضافة كلمات تهدف إلى الظاهرة المدهشة ... يبدو أنى أكتب لا لكى أدنو مما ينبغى أن يقال، بل لكى أبتعد عنه»[٣].**

وهل هذه "اللحظة المدهشة" تتعايش مع "تجربة المستحيل" التى كثيرًا ما ترد لدى ديريدا باعتبارها «أقل تعريفات التفكيكية سوءًا»؟[٤] لا شك أن اعتباطية

(1) Derrida. 1974. p. 162.
(2) Michaux. 1974. p. 5.
(3) Michaux. 1974. pp. 27-31.
(4) Derrida. 1992c. p. 200.

السواء التى كان الذهن المتعقل يعيش معها تتكشف هى نفسها على أساس دمار نظامها العادى. لكن اللا عقل أو الهوس لا يعكس إلا السواء ولا يتألف إلا من عناصره. والتفكيكية تدفع إلى ما وراء هذه الحقيقة لكى تكشف عن إحساس لم يعد العقل المغيب متوطنًا فيه تمامًا ولا غريبًا عنه تمامًا أيضًا.

وليست هناك رومانتيكية أيضًا فى رحلة ميشو إلى حدود السوى. فنظرًا لـ "مصاعبه" مع اللغة، ونظرًا لمحنة "الشطط الذهنى" التى يكافحها فإنه لا يُكتَب وهو مغيب[١]. وما يتعلمه هو أنه لكى يكتب لابد أن يصبح كاتب حافة. وهذه أيضًا محنة، محنة لابد أن يواجهها كل من يكتب عن المخدرات اليوم؛ وكاتب كهذا لابد أن يرفض إغراءات كل من الزهد المتعثر والعقل الذرائعى، وأن يتحاشى الشرطة ويختبئ من الأطباء النفسيين ويجازف بأن يباع له السم أو دواء وهمى ويتفاوض مع كل قوى التحكم الأخرى التى تسعى لتحديد معنى "المخدرات"، بل منعه من تعاطيها. ومن منظوره الخطر على عتبة الشعور علم ميشو بـ "الهوية المخزية المفروضة" التى أجبر على إعادة اتخاذها لدى عودته – عندما نزل[٢].

وبالتفكيكية ما يصعد يهبط فى مكان آخر ويتحول بصورة ما. وعارض "السوى" تأكد الآن بصورة لم يكن عليها قبل انتحاء التفكيكية المتحد مع انتحاء ميشو "النفسى". وتعاطى المخدرات (كتيمة) لم يبتدع الهذيان أو الهوس أو الصخب. أية مقاربة تفكيكية للمخدرات تكشف العمومية التعيسة للتفكير فى المخدرات من حيث البدائل الزائفة للدواء. وهذه القراءة لم تسع لمسايرة نص ميشو فيما يتعلق بما «تكشفه» المخدرات حسب قوله «من أنفسنا لنا»؛ بل سعت لإيضاح كيف يمكن لتفكيكه سرد المخدرات أن يوجهنا نحو وصفات بديلة "للمخدرات"، وصفات تتناسب بدرجة أكبر مع ثقافة «العيش على حواف ما لا يُنسى».[٣]

(1) Michaux, 1974, p. 46.
(2) Michaux, 1974, p. 47.
(3) Michaux, 1974, p. 170.

المصادر والمراجع

Amis, Martin (1975), *Dead Babies* (Harmondsworth: Penguin).
Burroughs, William (1993), *Naked Lunch* (London: Flamingo).
Derrida, Jacques (1974), *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins Press).
—— (1978), *Writing and Difference*, trans. A. Bass (London: Routledge and Kegan Paul).
—— (1981a), *Positions*, trans. A. Bass (Chicago: Chicago University Press).
—— (1981b), *Dissemination*, trans. B. Johnson (Chicago: Chicago University Press).
—— (1991a), 'Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce', in *Between the Blinds*, ed. P. Kamuf (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf).
—— (1991b), 'Letter to a Japanese Friend', in *Between the Blinds*, ed. P. Kamuf.
—— (1992a), 'Passions: "An Oblique Offering"' in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell).
—— (1992b), 'This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida', in *Acts of Literature*, ed. D. Attridge (London: Routledge).
—— (1992c), 'Afterw.rds: or, at least, less than a letter about a letter less', trans. Geoffrey Bennington, in *Afterwords*, ed. Nicholas Royle (Tampere, Finland: Outside Books).
—— (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London: Routledge).
—— (1995), 'The Rhetoric of Drugs' in *Points . . .*, ed. E. Weber, trans. M. Israel (Stanford, CA: Stanford University Press).
Gasché, Rodolphe (1986), *The Tain of the Mirror* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
—— (1987), 'Infrastructures and Systematicity', in *Deconstruction and Philosophy*, ed. J. Sallis (Chicago, IL: Chicago University Press).
Harvey, Irene (1992), 'Derrida and the Issue of Exemplarity', in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell).
Michaux, Henri (1974), *The Major Ordeals of the Mind*, trans. R. Howard (London: Secker and Warburg), originally published as *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites* (Paris: Gallimard, 1966).
Ronell, Avital (1992), *Crack Wars* (Nebraska: University of Nebraska Press).
Welsh, Irvine, (1993), *Trainspotting* (London: Secker & Warburg).
—— (1996), *Ecstasy* (London: Jonathan Cape).
Wood, David (1990), *Philosophy at the Limit* (London: Unwin Hyman).

٤

التفكيكية والأخلاق

جيوفرى بننجتون

التفكيكية لا تطرح أخلاقًا. وإذا كان مفهوم الأخلاق – كل مفاهيمها – جاءتنا كما تجيئنا دومًا من تراث بات من المألوف تسميته "الميتافيزيقا الغربية"، وإذا كانت التفكيكيه كما أعلن ديريدا من البداية تهدف لتفكيك "الكل الأكبر"(١) الشبكة المترابطة من المفاهيم التى ورثنا عن تلك الميتافيزيقا، فإن "الأخلاق" تقبل أن تكون تيمة للتفكيكية ومفعولاً لها، ويمكن تفكيكها بدلاً من أن تكون فاعل إعجابها أو توكيدها. فالأخلاق ميتافيزيقية تمامًا وبالتالى فلا مجال لافتراضها أو توكيدها فى التفكيكية. والطلب على "أخلاق تفكيكية" أو الرغبة فيها بهذا المعنى محكوم عليه بالفشل.

ومع ذلك فمن خلال سذاجة بعض ردود الفعل حيال التفكيكية، والتى أرادت أن تقدمها بشكل مباشر باعتبارها أخلاقية كما لو كان عبء التفكيكية يتمثل فى تحريرنا من الوهم الميتافيزيقى وإدخالنا فى نور الهناء الأخلاقى والإيمان بصلاح الذات(٢) يمكن لنا أن تكتشف حقيقة ما تستحق الاسترسال فيها. فالتفكيكية تفكك

---

(1) Derrida, De la grammatologie (Paris: minuit, 1967), p. 68 [46].

(٢) انظر تعليقات ديريدا على هذه الرؤية فى

Passions: l'offrande oblique (Paris: Galilée, 1983), pp. 13-15 [12-14].

وجرى الاستشهاد بها بصورة مطولة فى =

الأخلاق أو تبين الأخلاق وهى تتفكك بالتفكيكية، إلا أن شعورًا ما بالأخلاق أو بالأخلاقى يفلت من التفكيك أو يبقى باعتباره أصلها أو مصدرها. والتفكيكية لا تكون أخلاقية، ولا يمكن أن تطرح أخلاقًا، لكن الأخلاق قد تعطى فكرة عن التفكيكية، ويمكن للتفكيكية أن تطرح طريقة جديدة للتفكير فى بعض المشكلات التى كانت الأخلاق هى التى تطرحها فى العادة.

نمط هذا النقاش مألوف من حركات تفكيكية أخرى. والكتابة مثلاً هى فى حد ذاتها مفهومًا ميتافيزيقيًا يطرح من خلال نزعته الميتافيزيقى مصادر مهمة لتفكيك الميتافيزيقا. وكذلك بالنسبة لمفهوم الدلالة أو مفهوم المجاز. والمفاهيم التى تجعلها الميتافيزيقا ثانوية يمكن إثبات أنها أساسية وتشكل المفهوم الأساسى (وفى النهاية "الوجود") الذى يبدو أنها مستقاة منه. وبهذا المعنى فقد تمد "الأخلاق" التفكيكية بمصادر مكبوتة أو تركتها نزعتها الميتافيزيقية دون استغلال، وهذه المصادر قد يثبُت أنها بصورة ما "أقوى" من تلك النزعة الميتافيزيقية. على أى ففى هذه الحالة يمكن فهم التفكيكية كأخلاقية وربما الأخلاق نفسها. وفى "قوة القانون" يزعم ديريدا أن العدل (فى تمايز عن الحق أو القانون) هو الحالة غير القابلة للتفكيك من التفكيكية، ويبدو أن هذا لابد أن له صدى أخلاقيًا لو فُهم[1].

هناك بالطبع فارق واضح واحد على الأقل بين الكتابة والأخلاق باعتبارهما موردين تفكيكين محتملين، وهو وضعهما الشديد الاختلاف فى الفكر الميتافيزيقى. فالكتابة على أحسن الفروض مفهوم ثانوى فى نطاق (نطاق اللغة) جُعل هو نفسه

= Simon Critchley, "The Ethics of Deconstruction: an Attemp at Self-Criticism", and Robert Bernasconi, "Justice without Ethics", p. 58 ويظل كتاب Critchley, The Ethics of Deconstruction (Oxford: Blackwell, 1992)

يمثل مقدمة مفيدة عن هذه المسائل.

(1) Force de loi (Paris: Galilée, 1994), p. 35 [945].

ثانويًا في الفكر التقليدي، في حين أن الأخلاق ومن البداية أحد الأقسام الأساسية للفلسفة أو أحد أفرعها الرئيسة. من المتوقع إذن أن تكون مفهومًا أكثر تعقيدًا وتميزًا من "الكتابة"، وتمثل مهمة أصعب بالنسبة للتفكيكية. وفي حين أن "الكتابة" تستخدم بشكل واضح ومتواصل لدى ديريدا كأداة في التفكير التفكيكي ومفككة بشكل تام في كل من هيئتيها التقليدية والتفكيكية، فإن "الأخلاق" لا تعامل بهذه الصورة، ووجودها السافر لدى ديريدا كما سنرى يتركز في تناوله كتاب إيمانويل ليفيناس الذي يركز فكره فيه على إزاحة المعنى الميتافيزيقي التقليدي للأخلاق باسم التصور المعاد تعريفه للميتافيزيقا. وهذه المناقشات حول ليفيناس هي التي ستتبين لنا وجهتنا.

من ناحية أخرى فلو نجح ديريدا في تحقيق تفكيك "المجموع الكلي الأكبر" أو في دفعه قدمًا يحق لنا أن نتوقع ألا يخفق تفكيره بصورة عامة في أن تكون له آثاره في النطاق الفلسفي الذي يعرف بالأخلاق، وألا يكون من الزيف نشر نقاش حول "التفكيكية والأخلاق" في كتابه ككل (تسعى الهوامش هنا لإضفاء معنى على هذا الاحتمال). وسنرى أن هذا هو الحال: المفهوم العام لـ "الأثر الأصيل" كما تطور في **De la grammatologie** يشتبك على الفور مع "العلاقة بالآخر" التي يمكن لنا أن نتبع ليفيناس في اعتبارها أساس الأخلاقي. وسيكون لهذا نتيجتان واضحتان، الأولى أن الفكر التفكيكي بصورة عامة له مغزى أخلاقي بسبب حالة الأثر الأصيل هذه؛ والأخرى أن الفكر التفكيكي ستكون لديه تدخلات بعينها في المفردات الميتافيزيقية التقليدية للأخلاق، حول مفاهيم مثل المسؤولية والقرار والقانون والواجب.

والافتتاح اللا أخلاقى للأخلاق يمكن رؤيته بشكل مستقيم، ولكنه عنيد فـــى حقيقة قراءة هذا مثلاً هنا والآن(١). فأى نص و"قبل" توكيد أو نقل أى شيء ينـشأ كإغراء بقراءة تأتى دائمًا فيما بعد(٢). وليس ثم نص يمكن أن يجعـل أيــة قــراءة بعينها حتمية له (لعل نص القوانين المثال الأوضح فى هذا المقام؛ فالقوانين تـسعى لاستبعاد أية قراءة غير تلك التى "يقصدها" الشارع وقـصر القـراءة عليهـا دون غيرها)، ولكن ما من نص يمكن أن ينفتح لأية قراءة (ما من نص مـبهم بـشكل مطلق فى قراءته)، بل يترك حيزًا أو حرية هى ما يمثل القـراءة كقـراءة لا فـك رموز سلبى. ولن تكون هناك ممارسة ولا عادات قراءة بدون هذا الافتتاح وبدون أن يظل هذا الافتتاح منفتحًا. (علم التأويل حلم إغلاق هذا الافتتاح.) وأيـة قـراءة مهما بلغ احترامها للنص المقروء (أى الطريقة التى يقرأ بها النص نفسه) تحـدث فى هذا الافتتاح، لذا فالنصوص ليست رسـائل، ولـذا يعـد مفهـوم "التواصـل" الكلاسيكى غير مجدٍ فى مناقشتها. يترتب على ذلك أن على القراءة واجب احتـرام "رغبات" النص (قراءة نفسه بطريقة ممنهجة بأوضح صورة) وفتح هامش حريـة

---

(١) نص ديريدا الثانى عن ليفيناس وهو بعنوان
'En ce moment meme ...', in Psyché: Interventions de l'autre Paris: Galilée, 1967
يقدم شواهد كثيرة من كتابات ليفيناس لاستناده للحظة الراهنة للكتابة أو القراءة فى النص نفسه، ويبين أن مثل هذه اللحظات تكرار مفكك لبعضها البعض، حيث يقطع النص نفسه ويجمع مقاطعاته فى بنيته. وغموض أو التباس المصطلحات المباشرة أو المفهرسة فى النصوص المكتوبة تعد من سمات الأثيرة للكتابة لدى ديريدا والنقطة التى تتعطل فيها تطلعات علم الظواهر:
La voix et le phénomène Paris: PUF, 1967
جعلت الضمير "je" وتأثيرات تكراره صلب تحليلاتها.

(٣) التأملات التالية عن القراءة هى تلخيص لعرض أطول فى مستهل مقالى بعنوان
'Lecture – de Georges Bataille', in Georges Bataille – après tout, ed. D. Hollier (Paris: Belin, 1995).
وقارن وصف كريتشلى المختلف نوعًا لـ "القراءة المغلقة" فى
The Ethics of Deconstruction.

لأية رغبات من هذا النوع مما لا يمكن إدراكه بدونها. ولا يدرك القراء تلك الرغبات (التي يُظن عادةً أنها مقاصد "المؤلف") إلا بالانفتاح على الافتتاح الذى يمثل قابلية النص للقراءة – مهما تدنت هذه القابلية فى الحقيقة – وهى قابلية تفوق تلك الرغبات. ولا يكون النص نصًا إلا إذا كان قابلاً للقراءة بهذا المعنى على الأقل، مما يعنى أنه يمكن قراءته دومًا بشكل مختلف حسب الطريقة التى يرغب النص فى أن يُقرأ بها. فالعلاقة المحترمة بالنص تمنع المرء حتى من مجرد لمسه. إذن فأخلاقيات القراءة عبارة عن تفاوض على الهامش الذى تفتحه قابلية القراءة.(١)

ويصوغ ديريدا هذا الوضع فيما يتصل بالتراث أو المواريث. ففى "خيالات ماركس" مثلاً يقول:

> «الإرث لا يُجمع، وهو لا يتحد مع نفسه قط. ووحدته المفترضة إن وجدت لا تتمثل إلا فى وصية لتوكيد الاختيار. ومعنى "يجب" (il faut) أن عليك أن تصفى وتنتقى وتنتقد، عليك أن تفرز الاحتمالات التى تسكن الوصية نفسها. وإذا أضفى الوضوح على إرث وإذا لم يطلب فى الوقت نفسه التأويل ويتحداه فلن يكون على المرء أن يرثه. ويتأثر المرء به كما يتأثر بسبب – طبيعى أو تطورى. والمرء دائمًا يرث سرًا يقول له: "اقرأنى، هل أنت كفء لذلك؟"».(٢)

---

(١) أخلاقيات القراءة المشار إليها هنا لها علاقة إرث واضحة بوصف هايدجر فى الـ "كانتبوخ"، ولكنها لا تقبل تبرير هايدجر لما يستخدمه كعنف لازم للتأويل تفرضه "قوة فكرة إلهامية". ونتناول هذا فى علاقة بكانط فى كتاب لنا بعنوان La frontière (تحت الطبع). وانظر أيضًا
J. Hillis, The Ethics of Reading New York: Columbia University Press, 1987.

(2) Derrida, Specters de Marx, p. 40.

ويقول بعد ذلك بقليل:

«الإرث ليس شيئًا يوهب، بل هو مهمة. وهو يظل أمامنا بصورة لا تقل قطعية عن حقيقة أننا ورثته حتى قبل أن نرغبه أو نرفضه، ورثة فى حداد كسائر الورثة. لا سيما من أجل ما يسمى ماركسية. فأن "يكون لك وجود" معناه "أن ترث". وكل التساؤلات المتعلقة بالوجود وما هو مقدر للمرء (أو غير مقدر) هي تساؤلات عن الميراث. وتذكر هذه الحقيقة ليس فيه حماس النظر إلى الوراء، ليست فيه نكهة الماضى. والرجعية ورجعى وارتكاسى ليست سوى تأويلات لبنية الميراث. ونحن ورثة، مما لا يعنى أننا نتلقى هذا الشيء أو ذاك أو نتملكه، بل معناه أن الوجود الذى هو نحن ميراث أولاً وقبل كل شىء، سواء شئنا أم أبينا، وسواء علمنا أم لم نعلم»(1).

ويظهر مفهوم الإرث أيضًا فى لحظة فارقة فى نص عن نلسون مانديلا: فبعد الإشارة إلى إعجاب مانديلا بتراث الديمقراطية النيابية الأوروبى يقول ديريدا:

«ولكن لو كان معجبًا بهذا التراث فهل معنى هذا أنه وارث له وبهذه البساطة؟ نعم ولا حسب فهم المرء للميراث. فقد يرى أحدهم أن الوارث الحق من يصون ويُكثر، ومن يحترم منطق الإرث لدرجة قلبه وقت اللزوم على من يدَّعون أنهم حائزوه، لدرجة الوقوف فى وجه الغاصبين حتى قبل رؤية الشىء الموروث، ولدرجة الخروج للنور بما لم ير النور من قبل»(2).

(1) Derrida, Specters de Marx, p. 94 [54].
(2) Derrida, "Admiration de Nelson Mandela", in Psyché (Paris: Galilée, 1987), p. 456; cf. too pp. 471-2, and Du droit à la philosophie (Paris: Galilée, 1990), pp. 82 and 449.

ويترتب على هذا الوضع أن القراءة كميراث ليست علاقة أخلاقية فى حد ذاتها، بل إنها يمكن اعتبار أنها تضرب مثلاً بالعلاقة الأخلاقية باعتبارها علاقة غير متكافئة بآخر غير قابل للترويض أو الاستيعاب. وهذا الآخر ليس آخر بشكل مطلق (ولو كان كذلك فإن النص لا يُدرَك كنص، ولا يدعو للقراءة)، لكن غيريته (الإصرار على الدعوة للقراءة وحقيقة أن القراءة ليست مجرد فعل ساكن لفك الرموز) يتعذر اختزالها[1]. وفى هذا الموقف حيث يكون على المرء واجب القراءة احترامًا لما يجعل القراءة ممكنة (أى ما يجعل من المستحيل للقراءة أن تكون مجرد فك رموز) فإن واجب المرء أن يكون مبتكرًا. والابتكارية معناها ألا تكون مؤديًا للواجب وحسب. فالقراءة القائمة على الواجب (العلمية مثلاً) لا تبدأ لتؤدى واجبها بقدر ما تميل لإغلاق الفتحة التى تجعل القراءة ممكنة وضرورية فى المقام الأول.[2] ويمكن مد هذا المنطق ليشمل مفهوم الواجب بصورة عامة – يقول كانط إن المرء لا يجب أن يتصرف وفقًا للواجب وحسب، بل من منطلق الواجب ومن

---

(١) هذا هو جوهر بعض مآخذ ديريدا على مقال ليفيناس "العنف والميتافيزيقا" ضمن كتاب "الكتابة والاختلاف"
(Lévinas. "Violence and Metaphysics", in Writing and Difference (Chicago. Cicago University Press. 1978):
ليفيناس يعارض مشكلات هاسلر فى "تأملات ديكارتية" مع مسألة الأخر بمعنى أن الأخر هو من عداى، ويدافع ديريدا عن هاسلر على أساس أن غيرية الأخر ليس أمامها فرصة للوجود إلا بمعنى أن الأخر مثلى تمامًا. وليس الأخر آخر فعلاً إلا إذا عاد إلى وضعية نوعية الغيرية التى يمكن أن تكون لأشياء العالم الخارجى؛ وغيرية الأخر بمعناها عند ليفيناس تتوقف وفقًا لهذا التحليل المبكر على حقيقة أن الأخر يفترض أن يكون مثلى بدرجة تكفى لأن تبرز غيريته (باعتبارها "أصل أخر للعالم" فى التعبير الظواهرى). ويجد ديريدا نفسه هنا فى موقف غريب: فالصوت والظاهرة la voix et la phénomène تفترض (ودون تحليل مفصل) أن مسألة الأخر والمسائل الزمنية المرتبطة بالإعادة (تكرار، تمثيل، احتفاظ) تعد من النقاط التى كانت ظواهرية هاسلر أضعف ما تكون فيها.

(٢) ناقشت ذلك فى سياق مجلة "دراسات فرنسية" وفى بحث بعنوان Faire semblant مقدم لتلك المجلة فى مؤتمرها السنوى الخمسين فى سنة ١٩٩٧

أجل الواجب (وإلا فإن المرء يظل دومًا يقلد ما يعتبره سلوكًا واجبًا)(١)، بل إن المنطق الآخر لذلك هو أن المرء لابد باسم الواجب أن يتصرف لا بسبب الواجب وحسب، بل من منطلق الواجب، بمعنى ابتكار شيء يتجاوز ما يمليه الواجب. واتباع الواجب ومراجعة التصرف المناسب فى كتاب قانون أو أحكام يعد أى شيء إلا أخلاقى – وهو على أحسن الفروض إدارة للحقوق والواجبات أو بيروقراطية أخلاق. وبهذا المعنى فأى فعل أخلاقى يستحق اسمه يعتبر إبداعيًا وعنصرًا إبداعيًا، ولكن فى رد فعل ومسؤولية أمام الآخر (النص المقروء هنا). فأنا على أية حال أقرأ نص الآخر ولا أحاول أن «أعبر عن نفسى»: وهو موقف عام. وليس بوسعى فى الحقيقة أن «أعبر عن نفسى» وأمارس حريتى إلا فى موقف رد الفعل والمسؤولية هذا تجاه غيرية النص الآخر باعتباره جزءًا من "تراث" أدين له دائمًا بالفضل.

و"أخلاقيات القراءة" هذه تغذى صيغ ديريدا منذ أوائل أعماله. ففى تناوله فرويد أو ليفى شتراوس مثلاً يتضح ألا فرار من "التواطؤ" مع التراث (فهو وحده الذى يمدنا بكل مفاهيمنا ومفرداتنا)، فتصبح المسألة مسألة تفاوض على ذلك

---

(١) انظر مثلا Kant. Critique of Practical Reason (Cambridge University Press, 1997), p. 69:
"من ثم فمفهوم الواجب يتطلب من الفعل الموضوعى أن يتوافق مع القانون، ولكنه يتطلب من المبدأ الأساسى للفعل الذاتى احترام القانون باعتباره السبيل الوحيد لتحديد إرادة القانون. وعلى هذا تقوم التفرقة بين الوعى بالتصرف وفقًا للواجب ومن منطلق الواجب، أى احترام القانون، فالأول (الشرعية) ممكن حتى لو كان الميل وحده هو الخلفية التى تحدد الإرادة، فى حين أن الأخير (الأخلاق) يقوم على أن الفعل يتم من منطلق الواجب، أى من أجل القانون وحده". وإعادة صياغة هذه الفكرة عند ديريدا كالتزام بالتصرف المبد من منطلق الواجب يجعل ما نتصرف على هذا النحو لأجله لا القانون، بل العدل بالمعنى المقصود فى Force de loi حيث يُطرح العدل (وراء أية صياغة لها كقانون أو حق أو مؤسسة) بوصفه "حالة التفكيكية غير القابلة للتفكيك" أو حتى باعتباره التفكيكية نفسها (ص٣٥). ولابد من تهدئة الانفعال الأخلاقى الواضح الناجم هنا بالاحتمال اللازم لنوعية التقليد التى يحرص كانط على استبعادها.

التواطؤ اللازم (ما لدينا هنا يسمى إرثًا أو مجرد قراءة). فمقال "فرويد ومشهد الكتابة" مثلاً يبدأ بإدانة فرويد بدعوى أن كل مفاهيمه موروثة عن التراث الفائق وبالتالى فلا مجال لأن تكون أصيلة أو جديدة كما نظن. إلا أن ديريدا يواصل من فوره ليعترف بأن موقف الإرث هذا فى حد ذاته لا مجال لأن يستحيل سببًا للشكوى أو النقد، لأن هذا الموقف حتمي؛ فكل فرد لابد أن يرث بالضرورة مفاهيمه من التراث، لذا فسبب الشكوى يزول ويتحول الاعتراض على فرويد إلى حقيقة أنه «لم يفكر فى الضرورة التاريخية والنظرية لهذا الموقف»[١]. وكذلك فى المقال القديم الشهير عن "البنية والمدلول والتلاعب فى لغة العلوم الإنسانية" يقيم ديريدا حول ليفى شتراوس وبسرعة حتمية "تواطؤ" ما مع التراث؛ وبناءً على هذه الحتمية تصبح المسألة مسألة كيف يتم تداولها وتأملها. ومثل فرويد لا يسع ليفى شتراوس سوى أن يرث فكره عن التراث؛ وما كان متوقعًا منه أن يعمله (وهذه بالتالى شكوى أخلاقية) هو أن يفكر فى تلك الحتمية نفسها. فبذلك وحده كما جرى الجدل كانت هناك فرصة لعمل شيء حيال الإرث الذى لا يمكن للمرء أن يختار ألا يحمله[٢].

إذن فوضع القراءة هذا يشترط قالبًا بعينه للتفكير فى الطبيعة الموروثة للفكر بعامة، والالتزام (لا ضرورة، وبالتالى ما يسميه ديريدا فرصة) بالقراءة وبالتالى إعطاء المرء نفسه إمكانية إحلالها. وبناءً على هذا التفسير فإن استهتارًا واضحًا (ما أسميه قراءة) يفتح احتمال المسؤولية كاستجابة للآخر باعتباره ليس آخر تمامًا

---

(١) أتناول هذه الإيماءة فى السياق الخاص بعلاقة ديريدا بفرويد فى مقال بعنوان Circanalyse – la chose même ضمن كتاب بعنوان Depuis Lacan (تحت الطبع) من إعداد باتريك جويومار ورينيه ماجور.

(٢) «لعل جودة أية لغة خطاب وخصوبتها تقاس بالقسوة النقدية التى يتم التفكير بها فى العلاقة بتاريخ الميتافيزيقا والأفكار الموروثة» (L'écriture et la difference (Paris: Seuil, 1967).

بالضرورة. ولكن لو كان هذا الوضع عامًا ويضع تعاملات المرء الفكرية بصورة عامة في وسط قد يلجأ لشعور تم إحلاله (مقروء بمسؤولية) للأخـــلاق لوصـــفها[١] فإن هذا الشعور بالأخلاق يتضاعف عندما تكون التصورية المقروءة والموروثـــة هى تصورية الأخلاق نفسها. فمؤلف ديريدا يتناول بصورة قـــد نـــسميها أخلاقيـــة العلاقة بتقليدية الفكر بصفة عامة، كما يتناول وفى ذلك الوسط تقليديـــة المفـــاهيم الأخلاقية بصفة خاصة، بل إنه دأب على ذلك بـــصورة متزايـــدة فـــى الـــسنوات الأخيرة. وهذا التأمل الواضح فى أخلاقيته قد يتميز وبسرعة باعتبار أنه يحدث فى فضاء بين نقد "ظواهرى" للتقسيم التقليدى للفلسفة (بما فى ذلك المكان الذى يعطيـــه هذا التقسيم للأخلاقى) ومحاولة ليفيناسية لاستعادة شعور بالأخلاقى باعتباره "فلسفة أولى". ويريد ديريدا أن يسجل قوة هاسرل أو شك هايدجر فى مكانة الأخلاق فـــى الفهم التقليدى للفلسفة[٢] ومطلب ليفيناس القوى بإعادة النظر فى الأخلاق باعتبارها فلسفة أولى تسبق ما يسميه علم الوجود. والإشارة لليفيناس لا تقل ضرورية لـــدى ديريدا عن الإشارة لهايدجر، ومن سبل إيجاد طريق فى مؤلف ديريدا تتبع المقالات الكبرى الثلاث المخصصة لليفيناس[٣]. وسبق أن اطلعنا على بعض الشكوك التـــى أثيرت فى مقال "العنف والميتافيزيقا" حول فكر ليفيناس الأساسى، واستخدمنا مقال

---

(١) للمزيد عن مسألة الاستجابة والمسؤولية انظر

Gasché, Inventions of Difference (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994)

وتحفظاتى فى

" Genuine Gasché (perhaps)", Imprimatur, 1, 2-3 (1996), pp. 252-7.

(٢) فى مقاله "العنف والميتافيزيقا" يقرن ديريدا هايدجر بهاسرل على الأقل فى أنه يجمع بينهما (١) التزام بالمصدر اليونانى للفلسفة (٢) سعى لتجاوز الميتافيزيقا أو تقليصها (٣) "تصنيف الأخلاقى هنا لا ينفصل عن الميتافيزيقا وحسب، بل ينتمى لشىء آخر غيرها، مثال أقدم وأكثر راديكالية.

(٣) هذه المقالات وبفاصل ست عشرة سنة بينها هى:

" Violence et Métaphysique" (1964); "En ce moment mêmedans cet ouvrage me voice" (1980); "Le mot d'accueil" (1996).

"فى هذه اللحظة بعينها ..." إيجاد أخلاقية أصيلة ما فى التناص نفسه؛ ونركز الآن على "كلمة ترحيب" للاستفاضة عن بعض اللحظات الأخلاقية الأكثر إيجابية لدى ديريدا.

وجهة النظر الأساسية فى هذا النص كما يلى: يرى ليفيناس أن الأخلاق تبدأ فى الترحيب بالآخر الذى «يبدو» غير غريب فى وجهه[1]. هذا التفتح المبدئى يحدد العلاقة الأخلاقية بأنها وجهًا لوجه، علاقة ثنائية لا متكافئة. ويرى ليفيناس أن هذه العلاقة وحدها وباعتبارها أخلاقية فى جوهرها تعطى إمكانية الشعور فى موقف كان سيصبح فى غير ذلك الوضع موقف حيرة[2]. هذه العلاقة المباشرة مع الآخر وباعتبارها لا متكافئة تتميز بتفوق الآخر، ما يعنى فى هذا السياق أن للآخر حجية مسبقة علىّ أو يسمح "لى" بالوجود كمسؤولية أمام الآخر وعنه. فأنا لا وجود لى أولاً، ثم أواجه الآخر؛ ويدعونى الآخر (المفرد دائمًا) للوجود باعتبارى دائمًا مسؤولاً عنه بالفعل[3]. وفى "كلمة ترحيب" يصر ديريدا على تأثر هذه العلاقة الثنائية (وإن كانت غير متكافئة) ومن البداية بالطرف الثالث. واحتمال الطرف الثالث هذا (آخَر آخَر أو آخَر الآخَر) هو مكان رد الفعل والمسؤولية، فالطرف

---

(١) يصف ليفيناس الوجه باستفاضة فى الفصل الثالث بعنوان "الوجه والمظهر الخارجى من كتابه "الكل واللاتناهى" (١٩٦٩).

(٢) انظر المقال المهم بعنوان "La signification et le sens" (المعنى والدلالة) حيث يرد مفهوما الاهتداء والحيرة بصورة متكررة. انظر على سبيل المثال الصفحات ٣٤، ٣٦، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٤٤، ٦٠، ٩١، ٩٣، ٩٧، ٩٩. ويمكن أن نبين فى قراءة موازية لنص كانط المختصر "ما معنى الاهتداء فى الفكر؟" أن التركيز على الاهتداء لا يكون له معنى إلا فى سياق سابق للحيرة بحيث يحتفظ الاهتداء دومًا بأثر من الحيرة نفسها التى يفترض أن يقضى عليها. انظر أيضًا تأملات ديريدا عن فكرة "التوجه" فى (L'autre Cap (Paris: Minuit, 1991).

(٣) أستخدم الضمير المذكر لأذكر بأن ليفيناس له فكر محدد ومعقد عن الاختلاف الجنسى والمؤنث. ويلفت ديريدا إلى ذلك فى نهاية مقاله "العنف والميتافيزيقا" (ص٢٢٨) ويخصص قسمًا كبيرًا من مقاله "فى تلك اللحظة بعينها" لمناقشته (ص١٩٢-١٩٨)؛ وانظر أيضًا "كلمة ترحيب" (ص٧١-٨٥) للمزيد عن وصف ليفيناس الفضاء المحلى بأنه مؤنث.

الثالث هو إمكانية طرح تساؤلات حول رد الفعل والمسؤولية هذين (ص٦٣). وبقراءته ما وراء المقصد الظاهر لنص ليفيناس يريد ديريدا أن يقول إن هذا الوجود الأصيل للطرف الثالث فى المواجهة مع الآخر قد يتنازل عن صفاء العلاقة الأخلاقية أو يدنسها، وإن هذا التلويث المحتمل وهذا التنازل عن الصفاء ضروريان لكى تتجنب العلاقة الأخلاقية احتمال عنف مطلق من هذا الصفاء نفسه[١]. فاللقاء الوحيد مع الآخر فى المواجهة لو لم يكن دائمًا موضع تنازل من الطرف الثالث (وبالتالى بإمكانية التواصل والوضوح والمؤسسية والتسييس) فإن العلاقة الأخلاقية المفترض أنها صافية قد تكون دائمًا علاقة العنف الأسوأ:

> **الطرف الثالث لا ينتظر، فغيريته تناديه من لحظة إلهام الوجه فى المواجهة. فغياب الطرف الثالث قد يعرض صفاء الأخلاقى للعنف فى المباشرة المطلقة للمواجهة مع الفريد. لا شك أن ليفيناس لا يقولها بهذا النص. ولكن ماذا هو فاعل عندما يناشد العدل ويؤكد ويعاود التأكيد على أن العدل "ضرورى" (il faut)؟ ألا يأخذ فى حسبانه حينئذ فرضية عنف أخلاق صافية ومباشرة فى لقاء الوجه؟ عنف قد يطلق له العنان فى تجربة الجار وتجربة التفرد المطلق؟ تجربة استحالة تمييز الخير والشر والحب والبغض والعطاء والأخذ والرغبة فى الحياة والسعى للموت والترحيب المضياف والانطواء النرجسى أو الأنانى؟**

---

(١) يقدم ليفيناس نفسه فكرة الـ "هو" "ما وراء الوجود" الذى تصدُر عنه غيرية الآخر. وهذا البعد هو الذى يسمح بتسامى الآخر ليقدم التوجيه وبالانتماء للرب، ومن المهم بالنسبة لليفيناس أن يتصور "إلهًا لم يدنس بالوجود" كما يقول فى "الملاحظة المبدنية" لـ Autrement qu''être. أما بالنسبة لديريدا فهذه الغيرية وحدها هى مبدأ الدنس، وهذا وحده يضمن أن أى "توجيه" قد يقال إنه يقدمه لابد أن يؤخذ فى سياق حيرة أشمل وأكبر. انظر التعليق الصريح على ضرورة الدنس فى "En ce moment meme ..." ص١٨٢.

وهكذا فالطرف الثالث يحمى من دوار العنف الأخلاقى نفسه. وقد تتعرض الأخلاق بشكل مضاعف لهذا العنف نفسه: تتعرض له لكى تعانيه أو لتمارسه. تبادليًا أو بشكل متزامن. صحيح أن الطرف الثالث المدافع أو الوسيط فى صيرورته القضائية السياسية بدوره يخالف ولو افتراضيًا على الأقل نقاء الرغبة الأخلاقية فى الفريد. من هنا كانت الفاجعة المخيفة للقيد المضاعف (ص٦٦).

هذا التحليل الذى يدفع النص المقروء بالأسلوب التفكيكى النمطى إلى ما وراء دعاواه الصريحة، ولكنه يحترم فى الوقت نفسه منطق اقتصاد النص ويلبى سيناريو"أخلاقيات القراءة" الذى سبق أن وضعناه، يفرز موقفًا يمكن أن نصادفه فى كل المواقف التفكيكية؛ موقف ذو قدرة على الدنس تهدف لتعليل كل من إمكانية أى نقاء واستحالة مسبقة لتحقق أى نقاء من هذا النوع. والمنطق ..ا يبين بصورة عامة تواطؤًا بين ظروف الاحتمال وظروف الاستحالة بحيث إن الاحتمال اللازم لفشل الحالة النقية المفترضة (أو المرغوبة) أو كشفها أو تدنيسها يكفى لتبرير الظن بأن النقاء مكشوف أصلاً بحكم تكوينه. والشىء الذى يفترض أن يحمى النقاء المعنى هو الشىء الذى يكشفه[١]. فى هذه الحالة لا تنشئ العلاقة الأخلاقية نفسها كأخلاقية إلا بحماية نفسها من نفسها فى صورة الطرف الثالث: لكن هذه الصورة نفسها ستمنع الأخلاقى دائمًا من أن يكون العلاقة النقية التى كان يفترض أن يكون، وهنا يلقى بظلال من الشك على أولويته كأخلاقى.

---

(١) هذه بنية تقبل التعميم فى الفكر التفكيكى وتلاحظ بسهولة فى المناقشات حول الحياة والموت فى السياق الفرويدى؛ فالحياة لا تكون حياة إلا عندما تحمى نفسها إلى حد ما من نفسها (الحياة الخالصة أو غير المحمية هى الموت الفورى) فى اقتصاد موت (" Freud et la scene de [202 l"ecriture". pp. 300-1])). والمنطق نفسه يعمل فى تحليل العلاقة بين المتعة ومبادئ الواقع فى

" Spéculer – sur Freud". in La Carte Postale de Socrate à Freud et au delà (Paris: Aubier-Flammarion. 1979). pp. 303-11.

والعواقب المتناقضة أو المتضاربة لهذا الموقف كثيرة، ولكن فيها نجد لب الفكر التفكيكي عن الأخلاق. فعلى سبيل المثال يستنتج من الموقف الذي وصفنا لتونا (من خلال ليفيناس أو وراءه)، في نسخة من ليفيناس تلجأ للطرف الثالث من أجل مشروعيتها) أن العدل يجد حالة احتماله فيما يسميه ديريدا الحنث باليمين. والطبيعة الأخلاقية للعلاقة الأخلاقية الأولية في اللقاء المفرد مع الآخر المتفرد دومًا تتوقف على حماية تلك الأخلاق من نفسها باللجوء إلى الطرف الثالث؛ لكن اللجوء لذلك الطرف الثالث معناه أني خائن للآخر. ولا تسنح للأخلاق فرصة أن تكون أخلاقية إلا بهذا التحول إلى عدل، وهو أيضًا تحول العدل إلى حق، تحول العلاقة اللا رسمية للقاء إلى رسمية، تحول "الأسبقية المطلقة" قبل المؤسسية للآخر إلى مؤسسية، وبالتالي في غدر تعهدي المبدئي للآخر باعتباره هذا الآخر المفرد. وتبدأ الأخلاق بهذا الغدر البدائي أو الحنث الأولي باليمين، والذي يمثل شرط احتماله و(بالتالي) شرط استحالته:

«ليفيناس لا يعني هذا الرباط المزدوج بهذه الصورة. ومع ذلك فسأجازف بإدراج لزومه في نتائج بدهياته، وهي بدهيات ينشئها ليفيناس نفسه أو يستحضرها: فلو ألزم اللقاء مع الفريد الأخلاق اللا متناهية بمسؤوليتي عن الآخر في يمين أو وعد بالاحترام أو الولاء غير المشروط، فإن حتمية الطرف الثالث ومعه حتمية العدل توقع أول قانون للحنث باليمين ...

يلي ذلك وبنشر العدل يكف المرء عن التمييز بين التزامه بالوعد وحنثه بشهادة الزور، لكن المرء يكف أولاً عن التمييز بين الغدر والغدر، دائمًا أكثر من غدر. وعلى المرء حينئذ وبكل

التعقل التحليلي اللازم أن يحترم نوعية النقائص وشكلها ووضعها فيما يتعلق بـــ "كلمة الشرف الأصلية" هذه قبل أى يمين.

لكن هذه الفروق لا تمحو أثر هذا الحنث المبدئى بـــاليمين. وكالطرف الثالث الذى لا يَنتظر، فالحجة التى تفتتح كلاً مـــن الأخلاق والعدل تكون فى موقف حنث باليمين شبه فـــائق أو أصيل»

(ص٦٨)

إذن فالأخلاق لا تكون أخلاقية إلا بمدى انكشافها أو دنسها من قبـــل الـــلا أخلاقى. وحسب منطق وضع قبل ثلاثين سنة فى "العنف والميتافيزيقا" تسنح فرصة تحاشى العنف الأسوأ على أثر انكشاف ينطوى على قبول وحساب للعنف الأخـــف وطأةً[١]. وكما هو الحال مع سائر المفاهيم الإيجابية الخالصة على ما يبدو، والتـــى جرى تحليلها تفكيكيًا، فالأخلاق بهذا المعنى الليفيناسى لا مجال لجعلها متماسكة إلا بتركها تحمى نفسها من نفسها بتدنيس حميد محفوف بالمخاطر بالضرورة لنفـــسها بآخَرها الظاهر. وفى هذه الحالة سيقول ديريدا إن الأخلاق قابلة للانحـــراف فـــى جوهرها، وإن هذه القابلية للانحراف هى الشرط الإيجابى مـــن بـــين كـــل القـــيم "الإيجابية" (الخير والعدل وما إلى ذلك) التى تفرض الأخلاق علينا أن نسعى لها.

هذا التوكيد لقابلية الانحراف كحالة إيجابية لما كان يبـــدو أنـــه يعارضـــها (بحيث يكون الشرط الإيجابى للوعد مثلاً أنى قد لا أفى بوعـــدى دائمًـــا، فبـــدون

---

(١) انظر Violence et métaphysique, pp. 136 n1, 172, 191. وهذه الملاحظات لا ينبغى أن تؤخذ بمعنى أن مثل هذه الحسبة بسيطة وأننا نعلم فعلا ما العنف.

احتمال لازم كهذا لن يكون وعدى وعدا أصلاً، بل متتالية سببية ضرورية[١]) لا يلزم المرء بالترحيب بالانحرافات الفعلية للقيم الأخلاقية. والقول بأن الشرط الإيجابى للأخلاق حنث افتتاحي - بنيوى - باليمين لا يعنى أنه ملزم أخلاقيًا من حينها بإثبات أفعال حقيقية للحنث باليمين. وإنتاج حالة احتمال هو جانب التحليل الذى يعجل بتأهيله باعتباره غيبيًا. إلا أن طابعه شبه الفائق معناه استحالة فصل الفائق عن الواقعى أو التجريبى[٢]، ويترتب على ذلك عدم قدرتى على استخدام الجانب الفائق من التحليل فى إيجاد معرفة مسبقة بأى الحالات التجريبية، وأى الأحداث الطارئة تمثل أفعال انحراف أو فساد. والاحتمال الإيجابى اللازم للحنث باليمين يؤثر على الأفعال التجريبية للوعد أو القسَم مثلاً، ولكنه يترك الحكم الفردى فى كل مرة فيما يتعلق بالفساد الحقيقى لهذا الفعل أو ذاك. والتحليل شبه الفائق باعتباره شرطًا للأخلاق يفتح احتمال الحنث باليمين أو فساد الأخلاق. والاحتمال الضرورة للأسوأ شرط إيجابى للأفضل (المطلوب بصورة غير مشروطة). والاحتمال الضرورى لما يعتبره كانط شرًا متأصلاً شرط إيجابى للخير. والاستهلال اللا أخلاقى للأخلاق كما يسمى فى مقال "العنف والميتافيزيقا" يتمثل فى أن فرصة الأخلاق (أى احتمالها الضرورى باعتبارها غير لازمة[٣]) تكمن فى

---

(١) مسألة "الاحتمال اللازم" هذه (أن الوعد لا يكون وعدا إلا إذا كان ثم احتمال أن يُنقض) توحى بأن تمييز الوعد عن الخطر أصعب فى إدراكه مما يبدو لأول وهلة؛ وأول إشارة لهذا التفكير فى أعمال ديريدا نجدها فى Limited Inc. (Paris Galilée, 1990), pp. 141-2.

(٢) مسألة شبه الفائق (الفائق الملحق بمسألة شبه المنطقى)، والتى هى شبه غيبية بسبب هذا التعقيد فى مستويى التجريبى/الواقعى والفائق وردت بصورة حذرة فى أول أعمال ديريدا المنشورة، انظر "مقدمته" لأصل الهندسة عند هاسرل (ص١٦٨-١٦٩). وانظر محاولتنا صوغ هذا الوضع فى مقالنا بعنوان

Derridabase, in G. Bennington and J. Derrida, Jacques Derrida (Paris: Seuil, 1991), pp. 248-63.

(٣) انظر لجوء ديريدا الصريح لفكرة الفرصة فى سياق ليفيناس فى 'En ce moment meme ... (ص١٧٥) وبصورة أعم فى Mes chances ... الذى يخلق أخلاق "إعطاء الفرصة فرصتها".

ضيافتها لاحتمال أن الحدث التالى هو الأسوأ، وأن "نعم" الأولية التى تقولها للآخر أو الغريب[١] أو القادم[٢] قد تكون دائمًا ترحيبًا بشىء أو بشخص سيعصف ببيتى وبترحيبى وبالعتبة التى أمد عليها التحية وعرض تقديم الطعام والشراب فى الإيماءة الأخلاقية الأولية وفقًا لقول ليفيناس. إذن فالأخلاق تعنى أنى أعلم سلفًا أن الأخلاق تقبل الفساد، ولكنى لا أعرف سلفًا متى تفسد. وأى علم فى هذا الجانب كما سبق أن رأينا يفرغ على الفور خصوصية الأخلاقى لصالح تطبيق إدارى أو بيروقراطى للقواعد الإدراكية.

يبدو أن هذا الموقف يخلق ما قد يسمى رأيًا حسميًا للأخلاق. فبدون الاختبار المسبق الملزم لما هو أخلاقى، والذى يطرحه ما يعرف بالشكلية الكانطية، وبدون الأمن الذى يوفره التفكير الأخلاقى الذى يسحق الأخلاق ويحيلها روح قوم بل قومًا،[٣] يبدو حتميًا أن الأخلاق قد تصبح مسألة قرارات فردية تؤخذ فى مناسبات فردية. وكما هو الحال فى حسمية كارل شميت فى مجال النظرية السياسية، فقد يبدو أن هذا عرضة إيجاد فهم خاص لسيادة الفاعل متخذ القرار[٤]. وليس من الصعب أن ندرك أن شكوك ديريدا فى إعطاء ليفيناس أولوية للآخر فى العلاقة

---

(١) انظر المقال الموجز "Nombre de oui" المهدى لميشيل دى سرتو، والذى يبدأ بجملة لا تقبل الترجمة oui à l"étranger.

(٢) شكل القادم يظهر فى Apories (Paris: Galilée, 1993) كاسم لعدم القدرة على التنبؤ بالحدث التالى.

(٣) هذا هو التوتر الذى يميز كتاب ألاسداير مكنتاير "تاريخ مختصر للأخلاق" Alasdair McIntyre, Short History of Ethics 2nd edn, London: Routledge, 1998. حيث يسعى مكنتاير لربط حقيقة الأخلاق بلحظة قبل فلسفية (هوميرية مثلا) ترتبط فيها الأحكام الأخلاقية بوظيفتها الاجتماعية، كما يضع كتابًا مخصصًا للبكاء على الأخلاق باعتباره تاريخ فقدان هذه الحقيقة (قبل) الأخلاقية. وقد نقول فى مقابل ذلك إن الأخلاق تبدأ بالطلاق الأولى بين الوظيفة والفعل، وإن هذه مجرد نسخة من الاستهلال قبل الأخلاقى للأخلاق.

(٤) يتناول ديريدا شميت بشكل مفصل فى Politique de l"amitié (Paris: Galilée, 1994). ويشير إلى ذلك فى Le mot d'accueil (ص٥٢، هامش ٢).

الأخلاقية بحطها من شأن الفاعل من مكانته الطوعية الكلاسيكية قد تجازف بالعودة إلى نوع من الذاتية دون عقيدة ذاتية تدعمها. وحينها يكون من الأهمية بمكان قول ديريدا إن منطق القرار الذى يستدعيه الوضع الذى أوجزناه هنا أقوى من موارد عقيدة الفاعل الكلاسيكية. فماذا يمكن أن يكون قرار ينشر إمكاناتى الذاتية إن لم يكن رفضًا لحدث الغيرية الذى تضفى عليه سمة الغلو باعتباره الشرط (اللا أخلاقى) للأخلاقى؟ ولو كان "القرار" يعنى التعبير عن إرادتى الفاعلة فلن يكون قرارًا على الإطلاق، بل مجرد تطبيق لاحتمالات ما على موقف ينشأ فى تحدٍ لما هو ممكن(١). ويرى ديريدا أن مفهوم المسؤولية يتجاوز موارد مفهوم الذات الفاعلة إلى حد أن وظائف الذات باعتبارها مفهومًا توصد الطبيعية اللا متناهية للمسؤولية. وإذا بدا أن "دفاع" ديريدا عن هاسرل فى "العنف والميتافيزيقا" معرض لخطر إعادة أولية الذات إلى وضعها السابق فى مقابل رؤية ليفيناس الأكثر تهورًا، فإن "كلمة الترحيب" توضح ما أضفى عليه إيجاز النص السابق بعض الغموض: وإذا شئنا أن نتحدث بصورة واضحة عن القرارات والمسؤوليات فعلينا أن ندرك أنها تحدث من خلال الآخر، وأن حدوثها "فىّ" ينبئنا بشيء عن "الآخر فىّ" بحيث إننى بعد "مسلّمة" أخرى من الفكر التفكيكى فلا وجود لى إلا بقدر ما آوى (أرحب بـ) الآخر فىّ، ولكن بقدر ما أكون أنا فلابد أن أتقبل اختلاف "التراث" (متمثلاً على

---

(١) هنا أيضًا تنطوى الأخلاق على تجربة ما للمستحيل يسعد ديريدا بربطها بالتفكيكية. وهذا يتفق مع معنى الالتزام بالابتكار أو الإبداع. وللاطلاع على رؤية غير تفكيكية للصلة بين الإبداع والاستحالة انظر

Margaret Boden, The Creative Mind London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.

ويبدو لى أن سايمون كريتشلى يسيء فهم منطق القرار بربطه باستخدام "مقرر" على جانبه الخاص من لغة التراث، وبإصراره على ضوء ذلك القرار على معارضة الواقعى أو الطارئ بما يمكن أن يفهمه حينئذ بأنه غيبية ديريدا

The Ethics of Deconstruction (Oxford: Blackwell, 1992), p. 43 and Chapter 5.

الأقل في اللغة التي أتكلمها، ولكني لم أختر أن أتكلمها[1] وتحت الاسم الذي سُميت به ولم أسم به نفسي[2]). وهنا أيضًا نجد ديريدا ينافس ليفيناس:

«لو تتبعنا هذه النتائج بالحماس اللازم فلابد أن تؤدى بنا إلى تفكير آخر فى القرار المسؤول. ولا شك أن ليفيناس ما كان ليقولها هكذا، ولكن هل لنا ألا ندعى فى تلك الحالة (ديريدا يستشهد بليفيناس بما معناه: "ليس أنا الذى يمكن أن يقول نعم، بل الآخر") أن القرار والمسؤولية يعودان للآخر دائمًا وبدون تبرئتى؟ وعودتهما إلى الآخر من الآخر، فهل هو الآخر فىّ؟ هل هو قرار أو مبادرة ظلت "لى" خالصة وببساطة وفى توافق مع الضرورة التى تتطلبها فى أقوى مواريث الأخلاق والفلسفة أن القرار سيكون دائمًا قرارى، قرار من يمكن له أن يقول "أنا" وبحرية؟ هل ما يعود إلىّ بهذه الصورة يظل قرارًا؟ هل للمرء الحق فى أن يطلق مسمى "قرار" على حركة مستقلة تمامًا، سواء أكانت حركة ترحيب وضيافة لا تنبع إلا منى وتنشر احتمالات ذاتية كانت لى؟ أليس هناك ما يبرر لنا أن نرى فى ذلك ظهور ذاتية أنوية والانتشار التلقائى للمفاعيل أو الاحتمالات الخاصة بذات ما»

(ص٥٢–٥٣)

---

(١) انظر تناول ديريدا لهذه التيمة فيما كتب عن جويس (ولا سيما 'Ulysse gramophone' in Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce (Paris: Galilée, 1987) وتيمة الآخر فىّ نشأت فى كتابات ديريدا عن فرويد، انظر Mal d'archive (Paris: Galilée, 1995), pp. 124-5.

(٢) انظر 'La guerre des noms propres', in De la grammatologie, pp. 157-73.

وإضفاء ديريدا الطابع الراديكالي على فكر ليفيناس ينشأ بصورة لا تزيد عن فض قاس لمفهوم الغيرية أبرزه ليفيناس باعتباره اللحظة الأساسية للأخلاقي. وهذه الراديكالية قد تبدو دومًا كأنها العكس، خفض راديكالية فكر ليفيناس، بقدر ما تبدو كأنها تعارض إضفاء ليفيناس المطلقية على الآخر، ولدرجة جعل الآخر أقل آخرية مما هو عليه لدى ليفيناس. ولكن في هذا النطاق المتناقض علينا أن نحذر من مثل هذا المنطق الطولي: فتأويل ديريدا للغيرية باعتبارها دائمًا أقل من مطلقة يمثل في الحقيقة فكرًا في الآخر باعتباره أكثر من الآخر المطلق. هذا المنطق الذي يعتبر "الأقل أكثر" ينبع من رؤى ديريدا الأولى عن فكرة الاختلاف وشبه مفهوم الاختلاف الذي طرحته في موضع آخر يمكن اعتباره مسمى لعدم القابلية لإضفاء سمة المطلقية على الاختلاف[1]. والاختلاف هو ما ينقذ فكرًا عن الاختلاف من الجدل الهيجلي حول الاختلاف المطلق الذي يهبط إلى عدم اختلاف ووجود مطلق، أو قد يؤكد الاختلاف في عدم الاختلاف والوجود المطلق باعتباره منقاذًا للحل الجدلي الذي يرى هيجل أنه ينبع حتمًا من حقيقة الاختلاف الكامنة افتراضًا في التعارض والتناقض. والفكرة القصوى للاختلاف باعتباره تناقضًا تؤدي في الحقيقة دائمًا إلى إعادة توكيد الوجود فيما وراء الاختلاف، في حين أن الفكرة الدنيا للاختلاف في هذا الجانب من التعارض والتناقض تطلق مفهومًا للاختلاف أكثر راديكالية وتعقيدًا لا تضاعف غائيًا أو جدليًا في وجود أكبر[2].

---

(١) انظر مقالنا
'Derrida', in A Companion to Continental Philosophy, ed. S. Critchley and W. Schroeder (Oxford: Blackwell, 1998), p. 553..

(٢) من الغريب أن ديريدا لم ينشر أى تحليل مفصل لهذه اللحظة في
The Greater Logic
الذي يستشهد به في
'Violence et Métaphysique
(ص٢٢٧) ولكنه يستدعيه بشكل نقدي في Positions (Paris: Minuit, 1972) (ص٥٩-٦١).

ونتيجة فكر الاختلاف أو الغيرية باعتباره غير مطلق فى السياق الراهن هو ما ينقذ ديريدا من محاولة ليفيناس تحديد موقع الأخلاقى بهذه الصورة باعتباره "الفلسفة الأولى" ضد علم الوجود، وأيضًا من التدين الأقصى واللجوء للرب باعتباره الكيان الحتمى للغيرية المطلقة، ومن ثم باعتباره حقيقة الوجه المفرد للآخر الذى تقوم عليه الأخلاق ويعطى معنى ويفترض أن ينقذنا من الضلال. إلا أنها فى الوقت نفسه وهذه سمة عامة للفكر التفكيكى تجعل من الصعب الحفاظ على الفروق الغيبية الموروثة بين علم الوجود والأخلاق والسياسة مثلاً. وإضفاء ديريدا الطابع الراديكالى على ليفيناس فى الجزء الأول من "كلمة ترحيب" يعقد الفرق بين علم الوجود والأخلاق[١]، ويواصل الجزء الثانى ليقترح أن ليفيناس لن يتمكن من الحفاظ على الفروق بين الأخلاق والسياسة ولو أن هذه الفروق ضرورية لفلسفته، على الأقل من الفقرة الافتتاحية من **Totality and Infinity**[٢].

ومقصد ديريدا مستقى من ما رأينا لتونا عن شخصية الطرف الثالث؛ فلو أن الطرف الثالث جعل العلاقة الأخلاقية ممكنة بإثارة تدنيس أصيل وضرورى لنقائها، ثم تبدأ السمة التعريفية للأخلاقى (الشكل الثنائى للمواجهة وإن كان غير متناسق) فى الضياع فى منظور تشابك العلاقات الناجم عن انفتاح الطرف الثالث بصورة عامة. وفى هذه الحالة قد نود أن نقول إننا فى نطاق السياسة بقدر ما نحن فى نطاق الأخلاق.

هذه التعددية المزعجة، بل بعثرة شخصية الآخر (والتى لجأ إليها ليفيناس ليؤمّن مبدأ شعور فى موقف ضلال مؤلم) تؤدى فى مقالات لاحقة لديريدا إلى

---

(١) هذا تأثير تحليل الأثر فى Grammatologie حيث إن اختيار هذا المصطلح باعثه استعماله لدى ليفيناس (ص١٠٢-١٠٣).

(٢) ص ix.

الصيغة المذهلة tout autre est tout autre[1]. هذه الصيغة التى ترجمها ديفيد ويلز بعبارة "كل (شخص) آخر هو (شىء) آخَر" تطرح فى الوقت نفسه إفرادا يتعذر اختزاله وتعددية ما. ومن تحديات فكر ديريدا إدراك الأحادية والتعددية معًا، وهو تحدٍ يمكن تتبعه فى أعماله الحديثة من خلال تناول تفرقة كيركجارد بين الأخلاقى والدينى فى "Donner la mort" ومن خلال محاولة إعادة التفكير فى مفهوم الديمقراطية فى Politiques de l'amitié. والمبدأ الذى لا يمكن التفكير به فى أحادية الآخر (مبدأ اختلافه) إلا فى سياق التساوى المفترض للأحادية مع كل أحادية أخرى (مبدأ عدم اختلافه) سيشكل تحديات صعبة لفكرنا لمدة من الزمن. وفى سياق "التفكيك والأخلاق" فإن هذا المبدأ هو الذى يضمن إمكانية كل من العلاقة "الأخلاقية" الأحادية دومًا وتشتتها الدائم فى التعددية "السياسية".

---

(١) انظر
" Donner la mort", in L'Etique du don. ed. Jean-Michel Rabaté and Michael Wetzel (Paris: Metailié, 1992), pp. 79-108, Politiques de l'amitié, p. 259, and Mal d'archive, p. 123.

المصادر والمراجع

Bennington, Geoffrey (1991), 'Derridabase', in G. Bennington and J. Derrida, *Jacques Derrida* (Paris: Seuil) [trans. G. Bennington (University of Chicago Press, 1993)].

—— (1995), 'Lecture – de Georges Bataille', in *Georges Bataille – après tout*, ed. D. Hollier (Paris: Belin), pp. 11–34.

—— (1996), Genuine Gasché (perhaps)', *Imprimatur*, 1: 2–3, pp. 252–57.

—— (1998), 'Derrida', in S. Critchley and W. Schroeder (eds), *A Companion to Continental Philosophy* (Oxford: Blackwell), pp. 549–58.

—— 'Faire semblant' (forthcoming).

Bernasconi, Robert (1997), 'Justice without Ethics', in *Responsibilities of Deconstruction*, ed. J. Dronsfield and N. Midgley (*PLI – Warwick Journal of Philosophy*), vol. 6 (Summer 1997)), pp. 58–67.

Boden, Margaret (1990), *The Creative Mind* (London: Weidenfeld and Nicolson).

Critchley, Simon (1992), *The Ethics of Deconstruction* (Oxford: Blackwell).

—— (1997), 'The Ethics of Deconstruction: an Attempt at Self-Criticism', in *Responsibilities of Deconstruction* (*PLI – Warwick Journal of Philosophy*), vol. 6 (Summer 1997) pp. 87–102.

Derrida, Jacques (1961), 'Introduction', in E. Husserl, *L'Origine de la Géométrie* (Paris: PUF) [trans. John P. Leavey, Jr (Stony Brook, NY: Nicholas Hays, 1978)]

—— (1967a), *La voix et le phénomène* (Paris: PUF) [trans. D. Allison, *Speech and Phenomena* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973)].

—— (1967b), *De la grammatologie* (Paris: Minuit) [trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1976)].

—— (1967c), *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil) [trans. Alan Bass, *Writing and Difference* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978)].

—— (1967d), 'Violence et métaphysique' [1964], in *L'écriture et la différence*, pp. 117–228 [trans. Alan Bass, *Writing and Difference* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978)].

—— (1967e), 'Freud et la scéne de l'écriture', in *L'écriture et la différence*, pp. 293–340 [196–231].

—— (1972), *Positions* (Paris: Minuit) [trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981)].

—— (1979), 'Spéculer – sur "Freud"', in *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (Paris: Aubier-Flammarion), pp. 277–437 (pp. 303–11) [trans. Alan Bass (Chicago, IL: Chicago University Press, 1987), pp. 257–409].

—— (1980), 'En ce moment même dans cet ouvrage me voici' (1980) in *Psyché - Inventions de l'autre*, pp. 159–202 [trans. Ruben Berezdevin, in R. Bernasconi and S. Critchley (eds), *Re-reading Lévinas* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991), pp. 11–48].

—— (1983), 'Mes chances: Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes' (*Tijdschrift voor Filosophie*, 45:1 pp. 3–40 [trans. I. Harvey and A. Ronell, in *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis and Literature*, ed. J. H. Smith and W. Kerrigan (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press 1984), pp. 1–32].
—— (1986a), 'Admiration de Nelson Mandela, ou Les lois de la réflection', in *Psyché – Inventions de l'autre*, pp. 453–75 [trans. Mary Ann Caws and Isabelle Lorenz, in *For Nelson Mandela* (New York: Seaver Books, 1987), pp. 13–42].
—— (1986b), 'L'aphorisme a contretemps' in *Psyché – Inventions de l'autre*, pp. 519–33 [trans. Nicholas Royle in *Acts of Literature*, ed. D. Attridge (London: Routledge, 1992), pp. 414–33].
—— (1987a), 'Nombre de oui' in *Psyché*, pp. 639–50 [trans. B. Holmes, 'A Number of Yes', *Qui Parle*, vol. 2, no. 2 (1988), pp. 120–33].
—— (1990a), *Limited Inc.* (Paris: Galilée) [trans. J. Mehlman and S. Weber (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988)].
—— (1990b), *Du droit à la philosophie* (Paris: Galilée).
—— (1991), *L'autre cap* (Paris: Minuit) [trans. M. Naas and P. A. Brault, *The Other Heading* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992)].
—— (1992), 'Donner la mort', in *L'Ethique du don*, ed. J.-M. Rabaté and M. Wetzel (Paris: Métailié), pp. 11–108 [trans. David Wills, *The Gift of Death* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995)].
—— (1993a), *Passions: l'offrande oblique* (Paris: Galilée) [trans. David Wood, in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 5–35].
—— (1993b), *Spectres de Marx* (Paris: Galilée) [trans. Peggy Kamuf, *Specters of Marx* (London: Routledge, 1994)].
—— (1993c), *Apories* (Paris: Galilée) [trans. T. Dutoit, *Aporias* (Stanford: Stanford University Press, 1995)].
—— (1994a), *Force de loi* (Paris: Galilée) [trans. Mary Quaintance, 'Force of Law: the "mystical foundation" of authority', with original French text in *Cardozo Law Review*, vol. 11, nos 5–6 (1990), pp. 920–1045].
—— (1994b), *Politiques de l'amitié* (Paris: Galilée) [trans. George Collins, *Politics of Friendship* (London: Verso, 1997)].
—— (1995), *Mal d'archive: une impression freudienne* (Paris: Galilée) [trans. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995)].
—— (1996), *Le Monolinguisme de l'autre* (Paris: Galilée).
—— (1997), 'Le mot d'accueil' (1996), in *Adieu: à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée), pp. 37–211.
—— (1987b), 'Ulysse gramophone: l'ouï-dire de Joyce' in *Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce* (Paris: Galilée) [trans. Tina Kendall, 'Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (London: Routledge, 1992), pp. 256–309].
Derrida, Jacques and Alexander Garcia Düttmann (1997), 'Perhaps or Maybe', in *Responsibilities of Deconstruction*, ed. J. Dronsfield and N. Midgley (*PLI – Warwick Journal of Philosophy*), vol. 6 (Summer 1997)), pp. 1–18.
Gasché, R. (1994), *Inventions of Difference* (Cambridge, MA: Harvard University Press).

Kant, Immanuel (1997), *Critique of Practical Reason*, trans. Mary Gregor (Cambridge: Cambridge University Press).
Lévinas, Emmanuel (1961), *Totalité et infini: essai sur l'extériorité* (The Hague: Martinus Nijhoff) [trans. Alphonso Lingis, *Totality and Infinity* (Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1969)].
—— (1972), 'La signification et le sens', in *Humanisme de l'autre homme* (Fata Morgana; rpt Le Livre de Poche, 1987) [trans. Alphonso Lingis as 'Meaning and Sense', in *Collected Philosophical Papers* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987)].
—— (1974), *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (The Hague: Martinus Nijhoff) [trans. Alphonso Lingis, *Otherwise than Being, or Beyond Essence* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1981)].
MacIntyre, Alasdair (1998), *A Short History of Ethics*, 2nd edn (London: Routledge).
Miller, J. Hillis (1987), *The Ethics of Reading* (New York: Columbia University Press).

٥

التفكيكية والحركة النسائية

دايان إيلام

الحركة النسائية مرة أخرى؟ هناك حديث الآن عن أن الحركة النسائية شىء عفا عليه الزمن، شىء يودع علنًا تنتمى إلى المنحرف تاريخيًا والمهووس أكاديميًا. فالسياسة تقدمت والعواطف شحبت والحركة النسائية فى ذمة التاريخ. والحركة النسائية التى تعد غير ذات صلة فى نظر الأجيال الجديدة من النساء يقول البعض إن عليها علامة بوصفها المتمرد الذى ستُترك قضاياه فى زوايا القرن الماضى.

هذه الآراء ناجمة عن نجاح الحركة النسائية. فالحقيقة أن الحركة النسائية وجهت الانتباه لصور الظلم والتمييز فى مكان العمل وفى البيت، وطالبت بالتغيير والعدل بين الجنسين، وجعلت المرأة موضوع دراسة وبحث وأصلحت استبعاد المرأة عن العمل والعمل حول المرأة فى مجالات عديدة. وأدت إلى إعادة النظر فى النوع والهوية الجنسية، وأمدت المرأة بفرص لم تتح لها من قبل. وبذلك تبدأ الحركة النسائية فى اتخاذ شكل قصة نجاح سياسى وفكرى خالدة، أو ثورة يفاخر من شاركوا فيها بحق. وبعد كل هذا الفضل ما الذى تبقى للنظرية النسائية لكى تعمله؟ الحركة النسائية مرة أخرى؟ سبق أن عشتُها وقمتُ بذلك كله.

الشيء نفسه يمكن أن يقال عن ربط الحركة النسائية بالتفكيكية. وأنا عن نفسي سبق أن عشتها وعملتُ ذلك كله أيضًا. لكن معايشتها والمشاركة فيها لا يستبعد احتمال الحاجة لعمل "ذلك" مرة أخرى بشكل مختلف. ولو علمتنا التفكيكية شيئًا فهو الشك في مثل هذه الدعاوى الإجمالية باسم أى برنامج سياسي. فنجاح الحركة النسائية لم يكتمل بالصورة التي صورتُ وكما يود غيرى أن يظنوا. ومسألة أن الحركة النسائية لها تاريخ الآن لا تعني أن الحركة النسائية بلغت منتهاها وعملت ما بوسعها، وبالتالي خرجت من الساحة السياسية معلنة أنها حققت انتصارًا بسيطًا أو هزيمة. وبعد أن تحققت أهدافها الأولى اختفت تلك الأهداف إلى حد كبير، بل إن بعض هذه الأهداف كان أشبه بسراب سياسي وكلامي – ومن أمثلة ذلك استمرار النظام الذكورى العالمي الظالم الذي يضم في عضويته الرجال دون تمييز. ولكن بمرور السنين وبتحقيق انتصار جزئي على الأقل في المعارك الأولى تعقدت أولويات الحركة النسائية، ولم يعد من السهل التعبير عن تساؤلاتها والإجابة عنها.

والمصطلحات التي تعبر بها الحركة النسائية عن نفسها حاليًا تميل نحو التفكيكية إلى حد بعيد. وتواصل الحركة النسائية حياتها خلل توتر تفكيكي بين المحافظة والتغيير؛ فتحافظ على المواريث النسائية بينما تخلق في الوقت نفسه فروقًا نسائية[1]. بعبارة أخرى تواصل الحركة النسائية فعاليتها لا لكونها مجموعة مقننة من الأحكام أو المواقف أو المنابر، أو مجموعة من أدوات التقنين التي تحتاج لرقابة دائمة، بل لأن تكرارها أيضًا يفرز مراجعات ويمتاز بمقاومة تفكيكية لتوافقها مع ذاتها. فهو تكرار يفضي إلى اختلاف. اختراع لا يتسم بأصالة خالصة. الحركة النسائية مرة أخرى بشكل مختلف.

(١) يمكنني بالطبع أن أقول أيضًا إن التفكيكية تحيا خلل الحركة النسائية.

والحركة النسائية مرة أخرى بشكل مختلف هنا أيضًا. وبدلاً من أن أواصل التفكير بهذه الصورة العامة سأتحول ببؤرة تركيزى إلى دراسة حالة، ما يتيح الفرصة للدقة فى تناول توصيف تفكيكى للنظرية النسائية وتوصيف نسائى للتفكيكية. وسنتناول فيما يلى العمل الذى أنتجته الفنانة البصرية جنى هولتسر فى السنوات العشرين الماضية.

أبدت هولتسر منذ سبعينيات القرن العشرين على الأقل اهتمامًا خاصًا باللغة والتكرار. ويتركز عملها فى الحركة النسائية أحيانًا وليس دائمًا. وهو ينطوى على حافز تفكيكى وإن لم تستخدم هى المصطلح. واختيارى هولتسر ليس لأن قائمة أولوياتها نسائية بشكل حصرى أو لأن فنها تصقله ملاحظات عن التفكيكية. فالحقيقة أن أعمال هولتسر تنطوى على طيف عريض من القضايا المتضاربة أحيانًا، وتذكِّر بأنه لا التفكيكية ولا الحركة النسائية تعمل بمعزل عن مجموعة من الاهتمامات السياسية والأخلاقية والمعرفية والجمالية الأخرى. وأظن أن ما يضفى على هولتسر كل هذه الأهمية فى سياق التفكيكية والحركة النسائية أن تجريبياتها الجمالية تفتح آفاقًا للسياسة النسائية وتثير الاهتمام بالحديث عن العدل. ففى صور هولتسر نرى التفكيكية والحركة النسائية تعملان؛ نرى جزئيًا على الأقل ما يمكن لهذه الصور أن تحققه، وما يُنتظر منها أن تعمله.

من باب التعريف السريع يمكن أن نقول عن فن هولتسر إنه قائم على اللغة: فهى تكتب عبارات ثم تعرضها دون اسم عليها فى مواقع عديدة مستعينة بمواد شتى. وفى حين ظهرت أعمالها أول مرة فى أواخر السبعينيات كملصقات صغيرة فى شوارع مدينة نيويورك فربما اشتهرت هولتسر بالشعارات التى توضع على إعلانات النيون الضخمة ولافتات الإعلانات والفراغات المرتبطة بالإعلانات أكثر

منها بالفن الهادف. وظهر أول عروضها الإلكترونية فى سنة ١٩٨٢ فى ميدان تايمز بمدينة نيويورك، حيث برمجت لوحتها اللونية البالغ مساحتها ثمانمئة قدم مربع لعرض عبارات من قبيل «الملكية الخاصة تحفز الجريمة»، «أقدم مخاوفك أسوأها»، «عليك أن تتصرف دون تمييز جنسى»، «التعذيب وحشية». وأعقبت ذلك إعلانات نيون ضخمة أخرى عديدة ومنها اللافتة الإلكترونية «لاس فيجاس، نيفادا» فى سنة ١٩٨٦. ويعود الفضل لهولتسر فى أن لافتة "قصر قيصر" التى كانت تهدى النزلاء عادةً لقاعة اللهو تذكر مشاهديها حاليًا بأن «ضعف الشخصية قد يكون فاجعًا»، فى حين أن نطاق استرداد الأمتعة بالمطار المحلى يحيى الرواد بتدوير رسائل لهولتسر بجوار حقائب السفر ومنها «المال يخلق الذوق».

ومع ذلك فهولتسر لا تترك التقنية الإلكترونية تحد من فرصها فى العرض وكل مناقشة لأعمالها تشمل وصفًا لمختلف المناهج التى تتبع. وتردد هولتسر عباراتها مرارًا وتكرارًا وتعمل فى عديد من الوسائط تتراوح بين الورق والحبر والرخام المنحوت، بين مواد الشبكة العالمية الافتراضية وحنايا البشرة والعظام البشرية. وقد تعرض فنها على قمصان رخيصة وقلانس وملصقات، كما تعرضه فى صحف وصور حافظة للشاشات ومعارض فنية ومتاحف وأفلام قصيرة على قناة إم تى فى وأديرة سابقة. ولعل ما يجمع بين كل هذه الصور تفضيل هولتسر لها أن تكون ملكية عامة؛ ففلسفتها «كلما زاد عديد من يترددون عليها كان أفضل»[١]. وروادها لا ينقطعون. وعلى عكس اللوحات الثمينة التى يرسم أمامها أمناء المتاحف خطوطًا على الأرض لا ينبغى للزوار أن يتجاوزوها نجد أن صور هولتسر مصممة فى معظمها لكى تُلمس وتُرتدى ويجلَس عليها، بل للمشى عليها

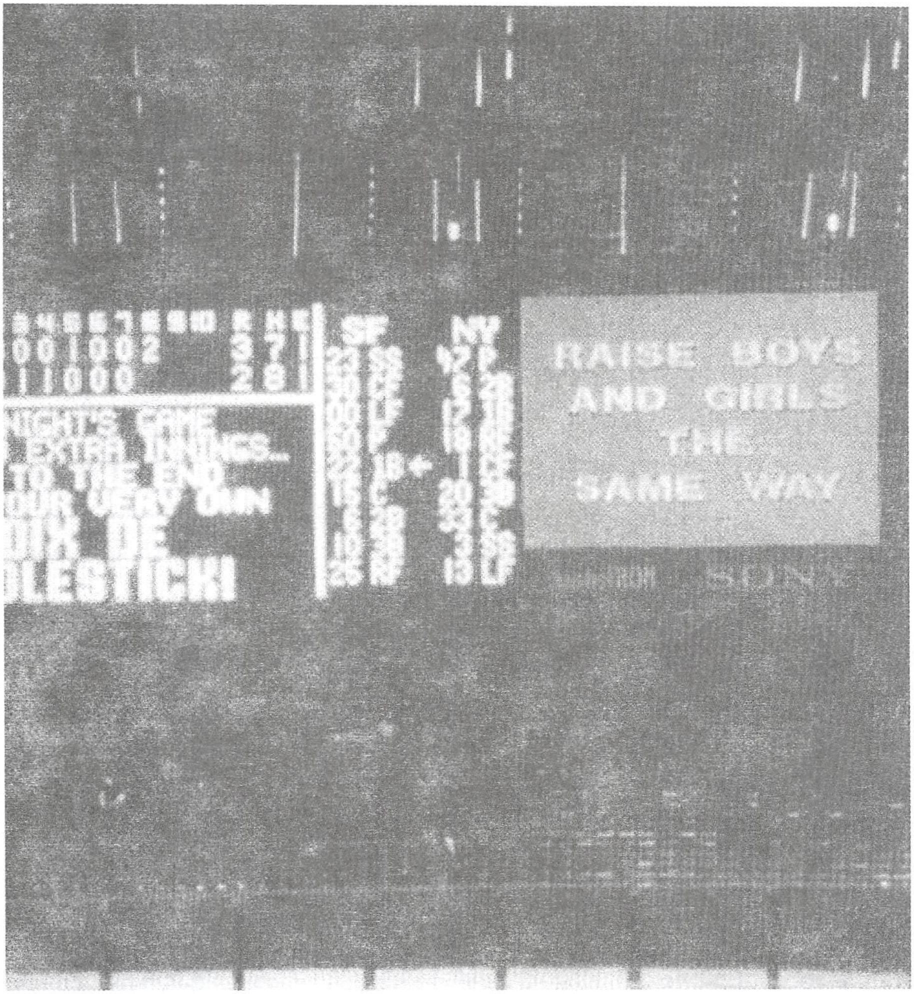
(1) Holzer in Kämmerling, 1996, p. 121.

فى حالة بلاطات الرخام المنقوش على الأرضيات. فليس فنها شيئًا نبقيه على مسافة منا بقدر ما هو شيء نسكنه.

لطالما كان الاقتصاد المنزلى على جدول أعمال الحركة النسائية، ولكنى أود أن ألقى نظرة عن كثب على مثال ذى مضمون نسائى من سلسلة "مأثورات" هولتسر حتى أوضح أن لأعمالها صلة بالتفكيكية والحركة النسائية. تتألف "المأثورات" من سلسلة من مئتين وخمسين عبارة كل منها فى سطر واحد ودونت بين ١٩٧٧ و١٩٧٩، وظهرت مختارات منها فى سياقات وصيغ مختلفة عدة، منها موقع على الشبكة يسمح لكل من يدخله بإضافة قول مأثور من عنده[١]. والمثال المحدد الذى يدور بخلدى لوحة أهداف ضوئية عملاقة أقيمت فى سنة ١٩٨٧ فى إستاد "كاندل ستيك بارك" للبيسبول فى أثناء مباراة بين الفريق المحلى – "سان فرانسيسكو جاينتس" – وفريق "نيويورك متس". وبينما كانت المباراة تجرى واللوحة تعرض شريطها المعتاد بالإحصاءات كانت تومض أيضًا بأحرف ذهبية عملاقة على خلفية يتبادل فيها اللونان الوردى والأزرق عبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» (انظر الشكل ١). وكانت هولتسر اتفقت مع "آرتسبايس" فى سان فرانسيسكو على وضع بعض "المأثورات" على لوحات مباريات رياضة أمريكا الأثيرة، ولكن ما الذى كانت تسعى إليه فى الحقيقة.

---

(١) النسخة ذات السطر الواحد من "المسلمات" موجودة منذ ١٩٩٥، وتضم حسب قول هولتسر حوالى عشرة آلاف إضافة إلى الأربع والخمسين والمئتين الأولى (Holzer in Simon, 1998, p. 38). ويمكن رؤيتها على http://adaweb.com/cgi-bin/jfsjr/truism.



شكل (١)

«ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» من "المسلّمات"، لوحة نيون سونى عملاقة يبلغ حجمها ٢٤×٣٢ قدمًا؛ أقامتها شركة Artspace فى متنزه كاندلستيك بسان فرانسيسكو (١٩٨٧).

على السطح تبدو هذه العبارة قولاً نسائيًا أساسيًا عن المساواة علـــى غـــرار كتابات ميرى وولستونكرافت عن تكافؤ فرص التعليم للبنات. فـــى الوقـــت نفـــسه فالصور ذات اللونين تلفتنا إلى الثوابت الثقافية الخاصة بالاختلاف بين الجنـــسين، والتى تبدأ حتى قبل الولادة: اللون الوردى يرمز للبنات فى حين أن اللـــون الأزرق دائمًا يرمز للبنين. وبعرض عبارة كهذه فى سياق مباراة بيسبول احترافية فإن قول هولتسر المأثور يستدعى تعليقًا ساخرًا على واقع اللعبة. فالنساء لا يلعبن البيـــسبول الاحترافية فى مباريات الاتحاد القومى، والبنات يجدن صعوبة فى تأكيد حقـــوقهن فى لعب الكرة فى "الاتحاد المحلى"، وهو المستوى المنظم لرياضة الناشئين. يبـــدو واضحًا إذن أن الولد والبنت لا يربيان بطريقة واحدة؛ ولا تتوقف الثوابت الثقافيـــة الخاصة بالاختلاف بين الجنسين على الترميز اللونى لمتعلقات الأطفال. وقد نرسل عبارة هولتسر أيضًا فى اتجاه كل من سونى التـــى صـــنعت اللوحـــة الـــضوئية، وكوكاكولا التى تضع شعارها اللوحة الإعلانية. فهـــل سياســـاتهما وممارســـاتهما المشتركة تعمل على المساواة بين الجنسين؟ هل تنشئة الولد والبنت بطريقة واحـــدة هى الشيء الحقيقى ويعادل إنتاج الإلكترونيات المتطورة؟

مثل هذا الالتزام بنواتج الاختلاف بين الجنسين يعرّف معنى الحركة النـــسائية جزئيًا. إلا أن هذا الالتزام لا يخلو من تعقيدات، كما أن القول المـــأثور قـــادر علـــى طرح تساؤلات أصعب. فما معنى تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة؟ وكيف يتـــسنى تحقيقها؟ وما الاختلافات أو السياقات الثقافية المطلوبة كأطر للأجوبة؟ وهـــل تنـــشئة الولد والبنت بطريقة واحدة مطلوبة دائمًا؟ وهل ينبغى الاستغناء تمامًا عن الاخـــتلاف بين الجنسين فى إيجاد مجتمع لا اختلاف فيه بين الجنسين، أم لابد من وجود اختلاف بين الجنسين لا ينطوى أيضًا على تراتبية نوعية؟ ومن الذى يضطلع بمسؤولية تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة؟ تنشئة الأطفال مسؤولية المرأة فى الغالب. وكيف وأيـــن

تتداخل مختلف أنماط السياسات النسائية لضمان تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة؟ بل هل نريد فعلاً أن نبقى على التفكير الثنائي وراء التقسيم إلى أولاد وبنات؟ وهل التمييز بينهما ممكن دائمًا؟ وإذا كان الشاهد الطبى شيئًا يُهتدى به فإن التمييز بين الجنسين ليس أمرًا بسيطًا بالضرورة كما هو شائع عنه(١).

كل هذا قد يبدو بعيدًا كل البعد عما كان يحدث فى الملعب تلك الليلة بين لاعبى الفريقين. فالإستاد لم يبع تذاكره لحشد من مشجعى الحركة النسائية والتفكيكية. ولم يملأ الناس متنزه "كاندل ستيك" لمشاهدة الفن؛ فهذه لم تكن أمورًا مدرجة فى البرنامج الرسمى. لكن هذا جزء من النقطة المقصودة. ففن هولتسر الإلكترونى يحاول أن يرسم وسط جموع حاشدة يفاجئها برسائل غير متوقعة على أمل أن يتوقف المشاهدون ليفكروا ولو للحظات فيما قرأوا لتوهم.

إن جوهر أعمال هولتسر دفع الناس للتفكير، وطرح التساؤلات حول أمور لم تطرأ لهم على بال من قبل. وهناك كثير مما قد ينتج عن هذه السطور البسيطة فى ظاهرها؛ فقد يسترجعها النظارة كلما شاءوا فى أعقاب تساؤلات كتلك التى طرحت فى قراءتى. وقد لا ينتج. فالمجازفة التى تجازف بها هولتسر أن الأقوال المأثورة لا تلقى اهتمامًا، بل تشكل مجرد إضافة للصخب الأبيض من المعلومات التافهة التى يتخلص المشاهدون منها يوميًا. ومع ذلك فهى تذهلنى باعتبارها مجازفة تستحق فى عصر يتجه فيه الخطاب العام نحو البرامج الحوارية الاعترافية والصحافة الشعبية. ففن هولتسر سهل المنال ويدعو للتفكير فى حين أنه فى الوقت نفسه لا يدعى طرح صيغة شديدة التبسيط لأسلوب عمل اللغة والتواصل. وهنا نجد

---

(١) لمناقشة مستفيضة لهذا الموضوع انظر
Suzanne J. Kessler. 'The Medical Construction of Gender: Case Management of Intersexed Infants'.Signs. 16: 1 (1990). pp. 3-26.

إيماءة تفكيكية ضمنية تبين أن التواصل لازم ولكنه ليس شفافًا؛ وللغة معنى لكن هذا المعنى غير محدد بشكل مطلق. وتطلب منا هولتسر فى الحقيقة أن نفكر فى الطبيعة المعقدة لفعل كلامى، الصلة بين النص والسياق، بين المرسل والمتلقى(١).

تبدو رسائلها كأنها آتية من اللا مكان؛ بلا توقيع، بلا سند، وليس ثم مصدر واحد يمكن للمشاهد أن يلجأ إليه للتعرف على المغزى أو الشرعية. ما من صوت رسمى يحدد السياق المباشر. فعبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» ليست موقعة باسم فنان أو ناشط نسائى أو أحد أنصار التفكيكية أو «الاتحاد العام لمحترفى البيسبول». وحتى الافتراضات التى تعمل فى ظلها الشعارات الإعلانية – أن الشركة منتجة السلعة هى صاحبة الادعاء – تتهاوى هنا؛ فليس ثمة سلعة محددة ولا شركة بعينها وراء رسائل النيون. والمشاهد متروك لأدواته الخاصة لكى يوجد سياقًا يدرك فيه معنى الرسالة ويفكر فى مسألتى الشرعية والسند.

لكن إصرار هولتسر على غفلية أعمالها هو فى حد ذاته وإلى حد ما أمر مقصود من المبدع وله نتائج مهمة بالنسبة للنظرية النسائية. فرأت هولتسر أنها لو جعلت «أعمالها مجهولة الجنس وغفلاً من الاسم ... فإنها لن تتعرض للرفض باعتبارها نتاج امرأة أو فرد»(٢). وفى مثال «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» قد يكون التأثير مثمرًا بقدر ما يمكن قراءة رسالة نسائية وتدبرها لأنها خلو من توقيع امرأة أو ناشط نسائى، ولو أن تحرير اللغة من قيود التوقيع لا يحرر القارئ

---

(١) أى إن أعمال هولتسر لا تطرح تعليلاً ذرائعيًا للغة، حيث إن اللغة لا تزيد عن أداة يستعين بها الفاعل لنقل المعنى لفواعل غيره. و"الأقوال المأثورة" لا يوجد خطا غير منقطع من التواصل بين المرسل والمتلقى، أو فعلاً دالاً يبدو كتصوير إيضاحى من "منهاج فى علم اللغة العام" لسوسور.

2 Holzer in Auping, 1992, p. 79 وتواصل هولتسر لتقول إن جزءًا من جاذبية عدم توقيع أعمالها يتعلق بأن اهتماماتها لا تقتصر على ما يعرف بـ "شؤون المرأة". وببقائها غفلاً تتمكن من تفادى فخ توقع عدم تركيز المرأة إلا على ما يخص المرأة

تلقائيًا من الصور النمطية عن الهوية الجنسية. وافتراض المشاهد أن المرجع وراء عبارات هولتسر مذكر، وأن نتاج المرأة يُرفض دون تردد قد يكونـــان النتيجتـــين المرفوضتين لعدم تنشئة الأولاد والبنات بطريقة واحدة.

والغفلية فى الحقيقة ليست دائمًا مرادفًا لحرية التأويل، وقد تمثل غطاء سياسيًا وملاذًا من المسؤولية بما فى ذلك الفعل الذى تنتجه الكلمات، الفعل الذى يمثل منطـــق الكلمات نفسها. إلا أن اللجوء للغفلية بغرض التشكيك فى طبيعة التواصـــل، تفكيـــك فعل التواصل، ليس بالضرورة تنصلاً من المسؤولية. فبينما قد يبدو اختيـــار القـــول المأثور غفلاً فى بعض السياقات فإن الأقوال المأثورة موقعـــة بقـــدر مـــا تعتبرهـــا هولتسر "من أعمالها" وتتحمل المسؤولية السياسية المترتبة على فعل التوقيع. والأدق هو الظن بأن توقيع هولتسر فى سياقات بعينها مكتوب بحبر سرى.

هذا الإمضاء الخفى المفترض هو الذى تُلقى عليه المسؤولية عـــن الـــنص نفسه بل عن سياقه أيضًا، وعن التغيير المستمر لسياقه. وهولتسر دائمة الحـــرص على تكرار كتاباتها وعلى إدراك مختلف التفاعلات بين النص والـــسياق. فتوقـــع أعمالها من خلال فعل اختيار سياق بعينه تضع فيـــه نـــصها. ويفـــسر المـــشاهد العبارات بشكل مختلف فى السياقات المختلفة ويأول السياقات بشكل مختلف حـــين تظهر فيها الكلمات. وبينما تعتمد أعمال هولتسر على خـــصوصية المكـــان فـــإن الأماكن نفسها تكاد تكون لا متناهية، ومختلفة بشكل لا متنـــاه. وبـــربط التكـــرار بالاختلاف تحدث ما يسميه ديريدا "قابلية تكرار" الكتابة وتطبـــق أحـــد تعريفاتـــه التفكيكية: «العمل على أخذ هذا السياق اللا متناهى فى الحسبان وتوجيـــه أقـــصى انتباه ممكن للسياق، وبالتالى لحركة دائبة من تغيير السياق»(١).

(1) Derrida. 1988. p. 136

تناول ديريدا لقابلية التكراريطالعنا فى مقاله "سياق حدث التوقيع" (١٩٨٨). واهتمام هولتسر بالتكرار يقارن أيضًا بـ "الفن الشعبى" الأمريكى والسلف القانع. للمزيد عن التكرار والقناعة بالقليل والفن الشعبى الأمريكى، انظر

Hal Foster. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century (Cambridge. MA: MIT Press. 1996. pp. 60-69.

وعبارات هولتسر تأبى الزوال، ما يعزى فى جزء منه لاستحالة اليقين بأنها تنقل ما تقول إنها تنقله. وما من ضمان بأن الأقوال أفعال أيضا، وأنه بقول عبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» سينشأ الأولاد والبنات بطريقة واحدة أو أننا سنعرف حتى معنى ذلك. وقد أكرر نفسى بقولى إنه ما من ضمان لأن أحدًا سيستجيب للنص أصلاً. فقد لا يقرأ المشاهد العبارة ناهيك عن تقويمه صحتها أو إقدامه على أى فعل نتيجة لأى تفسير لها. «اللامبالاة المصطنعة أو الحقيقية سلاح شخصى فعال». هناك شيء يظل عالقًا لا يتم، والتكرار هو احتمال جعل هذا الشيء يحدث، يحدث مرة أخرى بصورة مختلفة.

ونعود إلى مثالنا ونفكر فى ثلاثة سياقات لعبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة». وردت أول مرة فى أواخر السبعينيات، ثم ظهرت مرة أخرى فى أواخر الثمانينيات على لوحة إعلانات مباراة بيسبول بسان فرانسيسكو. وفى أواخر التسعينيات تظهر فجأة من جديد وفى هذه المرة باعتبارها جزءًا من موقع الأقوال المأثورة ومطلية على أغطية محركات عربات الأجرة[1]. وسائط متباينة وبلدان شتى وعقود زمنية مختلفة، ونرجو أن تكون لحظات مختلفة فى الحركة النسائية. لكن الرسالة تستمر فى فعاليتها؛ فقوة النص والسياق لم تضعف. إنها تكرار لازم باسم الحركة النسائية.

نظرًا للطبيعة السريعة الزوال لوسائطها فقد يبدو التكرار لازمًا بالنسبة لهولتسر لكى تُبقى على أعمالها فى الأماكن العامة، ولكنها ليست دخيلة أيضًا على مؤسسة الفن، حيث تواصل أيضًا تكرار نفسها. وقد تحتفظ هولتسر بشهرتها على

---

(١) طليت أغطية عربات الأجرة البيضاء بنص داكن كجزء من مشروعها Biennale di Firenze: 'il Tempo e la Moda' لسنة ١٩٩٦.

لوحات الإعلانات والقمصان وأغطية محركات عربات الأجرة حول العالم، لكن هذا لا يقصيها عن المتاحف والمعارض الفنية. فمن ناحية قد تبدو مؤسسات الفن التقليدى نوعًا مختلفًا تمامًا من السياقات – العالم المقبول للثقافة الرفيعة بجمهورها المحدود والتزامها العام الأقل بالحركة النسائية؛ ولكن من ناحية أخرى تستعين هولتسر بالمتاحف والمعارض الفنية قدر استعانتها بميدان تايمز أو أحزمة نقل حقائب السفر بمطار لاس فيجاس. وإعلانات النيون تظهر بشكل واضح فى كليهما؛ والمقاعد المستخدمة كمنشآت فى المتنزهات العامة موجودة أيضًا فى المتاحف. والرسائل على جدران المعارض الفنية هى نفسها التى تظهر فى إستادات البيسبول. فالنصوص النسائية تعرض بإضاءة جيدة وفى الهواء الطلق.

ويظل تحويل هولتسر لمتحف سولومن جاجنهايم فى نيويورك فى عامى ١٩٨٩-١٩٩٠ مثالاً واضحًا على هذه الجوانب من تجربتها. فتعاملت مع الدرابزين الأبيض لسلم رايت اللولبى المركزى كما لو كان لوحة عريضة وأقامت عليه لوحة نيون لعرض مختارات من نصوصها[١]. ووضعت مقاعد حجرية نقشت عليها نصوص التى وردت فى "البقاء" (**Survival**) فى دائرة على أرضية القاعة المستديرة لتضاف إلى جماليات المكان وللجلوس عليها لمشاهدة عروض النيون الدائرية. وأقيم معرض آخر بالطابق العلوى وضم مزيدًا من المقاعد نقشت هذه المرة بنصوص من سلسلة "العيش" (**Living**) ورتبت فى صفوف. وبدلاً من معاملة فراغات الفن الراقى والحياة اليومية كنطاقين منفصلين ساعد تغيير هولتسر للسياق على جعلهما كتلة متصلة أو فى حوار بينهما. وهى تميز الفراغات بجعل كل منها

(١) كانت هولتسر أول من استغل هذا الفراغ. وجاء كل من دان فلافين ولوثر باومجارتن فيما بعد وحذيا حذوها. فوضع فلافين لوحة النيون فى المنطقة الوسطى فى اعادة افتتاح جاجنهايم الكبير فى سنة ١٩٩٢، وفى ١٩٩٣ طلتيا باومجارتن بأسماء الجمعيات المحلية فى الأمريكتين (اختراع أمريكا). وتشير هولتسر إلى الدرابزين باعتباره "لوحة عريضة" فى والدمان (١٩٧٧، ص٣٥).

أقل تميزًا عن غيره. وهى فى الواقع حركة تفكيكية تهدف لتغيير الطريقة التى تسكُن بها فراغ المتحف ونطاق أحزمة حقائب السفر فى المطار.

والمادة المكتوبة التى تستعين بها هولتسر فى المتحف والمعرض لا تقل تنوعًا عن سائر عروضها العامة؛ ويمس بعضها القضايا النسائية وبعضها لا يمسها. ومع ذلك فما تنطوى عليه بالنسبة للحركة النسائية يتجاوز فحوى النصوص نفسها. فالنساء صاحبات العروض فى المتاحف والمعارض الكبرى لازلن قليلات ومتباعدات كما أكدت "فتيات حرب الشوارع" على مر السنين[1]. ورؤية هولتسر ليست مجرد رمزية عابرة وتمثل خطوة إيجابية فى اتجاه سياسة مساواة المرأة فى عالم الفن. وإن دلت السنوات العشر الأخيرة فالحركة النسائية لديها من الأسباب ما يجعلها متفائلة بأن أعمال هولتسر ستواصل تلقى ما تستحق من اهتمام. فبعيد عرض جاجنهايم بنيويورك فى سنة ١٩٩٠ أصبحت هولتسر أول امرأة تختار لتمثيل الولايات المتحدة فى بينالى البندقية[2]. وفى حين غمرت أعمالها البندقية وكما فعلت فى لاس فيجاس نالت جائزة "الأسد الذهبى" القيمة لأفضل سرادق.

مع ذلك فما من توكيد على أن هولتسر دخلت عالم الفن لتبقى أفضل من قرار تخصيص مساحة دائمة لها فى متحف جاجنهايم بلباو الجديد الذى صممه فرانك جيرى. ويتألف إسهام هولتسر من نصب ثابت فى معرض بالطابق الأرضى، إلى جانب خطط بإقامة عرض نيون على ضفى نهر نرفيون الذى يجرى بحذو المتحف. وفى داخل المتحف وخارجه أصبح فن هولتسر جزءًا من البناء الثابت، وفى الوقت نفسه فجدران المكان لا تسعه. وهو عرفان من المتحف باعتباره فراغًا للثقافة، وفى الوقت نفسه اعتراف بأنه يشكك فى حدود ذلك الفراغ.

---

(١) للاطلاع على أمثلة على ما أنتجته "فتيات حرب الشوارع" (Guerrilla Girls) انظر
Guerrilla Girls. Confessions of the Guerrilla Girls (New York: Harper Perennial. 1995
أو زر موقعهن http://www. Guerrillagirls.com.

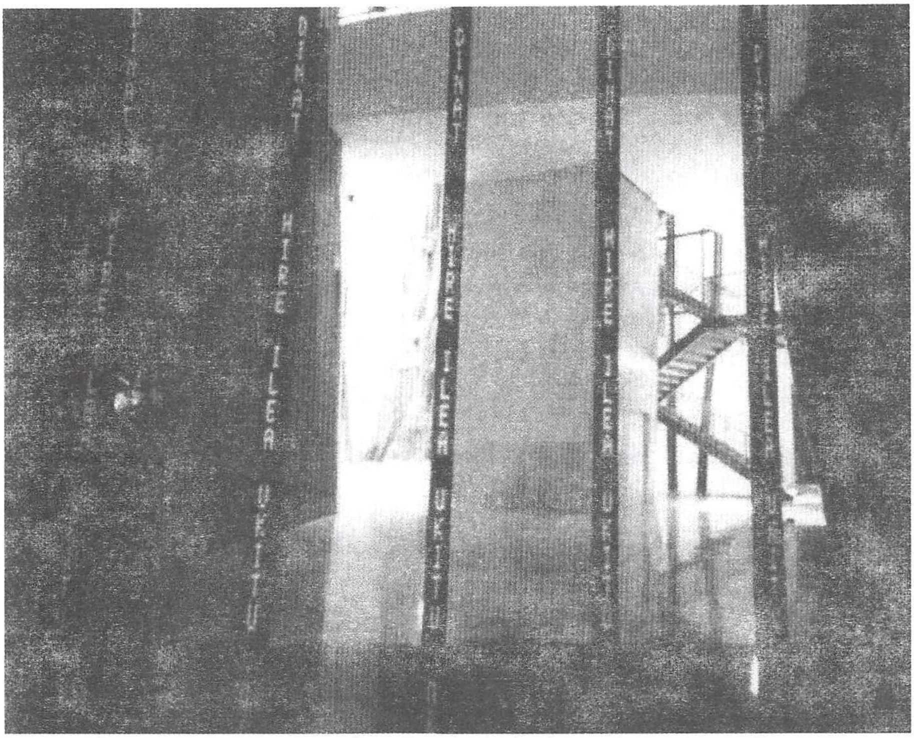
(2) Esposizone Internationale d''Arte. La Biennale di Venezia.

والنص الذى تستعين به هولتسر فى بلباو تنويعة على آرنو الذى عرضته أول مرة فى سنة ١٩٩٦ فى بينالى فيرنزى (**Biennale di Firenze: il Tempo e la Moda**)(١). وحين تقترب من النصب الداخلى من ردهة المتحف الوسطى يجرى النص لأعلى ولأسفل على تسعة أعمدة أفقية من النيون تعرض أحرفًا حمراء على الواجهة تلقى ظلاً أحمر على الجوانب المتحدرة للمبنى، وأحرفًا زرقاء على الجانب الأقصى تلقى ظلاً أزرق على الجدار الخلفى المائل (شكل ٢). وأعمدة النيون نفسها تشبه عوارض فى مبنى دائم التلاعب بالشكل، يخفى ويظهر دعامات البناء الحقيقية ويضيف سمات زخرفية تشبه دعامات البناء بل يخفى الفارق بين ما يشكل المبنى والزخرفة. وهناك توافق واضح فى هذه الناحية بين هولتسر وجيرى، حيث يضعان إيماءات تفكيكية على مبنى رايت ومؤسسة المتحف نفسها(٢).

---

(١) تقول هولتسر إنها طورت كتابة الـ "أرنو" ليصبح "نصًا لفيديو من إخراج مارك بلينجتون لصالح "رد هوت أند دانس" للتبرع لمرضى الإيدز" (Holzer in Simon, 1998, p. 33).

(٢) لا مجال لأن نوفى جيرى حقه على متحف جاجنهايم بلباو العظيم فى هامش صغير، ومع ذلك ينبغى الإشارة إلى أن جيرى يشكك فى صلة المتحف بالثقافة ويتساءل عن كيفية دمج المتحف فى نسيج الحياة اليومية بدمج مبناه الفعلى فى التكوين البنائى لبلباو. هناك قطار يجرى تحت أحد الجناحين، ومعرض كبير يمتد تحت أحد جسور المدينة الكبرى. والنقطة التى تبدأ عندها جدران المتحف نفسه معقدة بصريًا بانعكاسات متعددة لبركة كبيرة تحيط بالمبنى والنهر الذى يجرى بحذو البركة والمبنى وصفائح التيتانيوم على أجزاء كبيرة من سطح المبنى وزجاج يخلق شكًا بصريًا من الداخل والخارج على السواء. والمواد والتكوين البصرى يأخذان فى حسبانهما أيضًا تاريخ بلباو الصناعى؛ فأحد جوانب المبنى مثلاً عليه أشكال بنائية تشبه الحاويات القابعة فى ساحة التحميل المجاورة، ومن زاوية أخرى يبدو المبنى نفسه كأنه سفينة. وما يساعد على هذه الحركات كلها تفكيك أشكال جاجنهايم نيويورك وإعادة تركيبها بشكل مختلف. وفى اهتمامهما بشكل المتحف نفسه ومبنى رايت ووظيفتهما يثبت جيرى وهولتسر ما ذهب إليه ديريدا من أن "التفكيكية ليست مجرد نسيان الماضى"؛ فالتفكيكية تهتم بالتراث فى حين أنها لا تقبله دون تمحيص أيضًا. ومن هذه الناحية يعد متحف جاجنهايم بلباو سجلاً للبنى التفكيكية "قابلة للقراءة بقدر المستطاع" (Derrida, 1989, p. 73).



شكل (٢)

من "أرنو" (١٩٩٦) لافتات نيون ذات وجهين حجم كل منهما ١٣٠٠×١٦سم؛ تركيب ثابت: متحف جاجنهايم، بلباو (١٩٩٧). تصوير إريكا إد.

وكمبنى جيرى يفكك نصب هولتسر فضاء المتحف داعيًا المشاهد للتساؤل عن الأعراف التى يرعاها عادةً فيه. ولقراءة كلا جانبى عرض النيون لابد للمشاهد أن يمر بين فراغ ضيق نسبيًا بين أعمدة، ما يتردد كثير من الرواد فى الإقدام عليه فى البداية(١). فتمثل الأعمدة خطًا على الأرضية أمام لوحة فنية، خط لا تعبره، الجانب الآخر من الزجاج الذى لا تراه. أما الخروج على الأعراف فأمر يفعله المشاهد غالبًا، بمشيه خلال فراغ ما بين الأعمدة. والمشاهد يبدو واعيًا بذاته وربما يتساءل عما إذا كان أقدم على شىء ما كان ينبغى له أن يقدم عليه. والتجاوز فى الزحام يتحول إلى نوع من المغامرة. وفى محاولة قراءة النص المتحرك على كلا اللوحتين لابد للمشاهد أن يتفاوض مع غيره من المشاهدين ممن يحاولون فعل الشىء نفسه ويحاولون المرور بين الأعمدة فى الوقت نفسه والوصول إلى المساحة الضيقة نسبيًا على الجانب الأقصى – وهى رحلة قد تؤدى أيضًا لصدامات غير منتظرة بالجدار الخلفى المنحدر الداكن للمبنى، والذى يبدو كأنه ينبثق من اللا مكان.

المسألة كلها اجتماعية بصورة غريبة نادرًا ما تشهدها المتاحف(٢). ومن الغريب أن الاهتمامات النسائية ليست ظاهرة هنا بالضرورة؛ بل مدمجة فى القطعة، جزء من مجموعة القضايا الضمنية. ويمكن لنصب بلباو مثلاً أن يؤدى إلى تأمل كيفية تحول النوع الجنسى إلى عامل يحدد الطريقة التى يتحرك بها

---

(١) يعمل المتحف على تشجيع رواده على المشى بين الأعمدة بإدراج صورة التقطت من الجانب الأقصى من أعمدة النيون فى نشرة المتحف، وبتكليف أحد موظفى المتحف بإرشاد الرواد إلى ظهر النصب. والحقيقة أن المتحف دُفع للمشاركة فى تفكيكية هولتسر دفعًا.

(٢) سواء أكانت سمة متعمدة أم لم تكن افتتح جاجنهايم بلباو بعملين كبيرين آخرين يتناولان أمورا مشابهة: نصب SNake المخصص للموقع لريتشارد سيرا (١٩٩٦) و Untitled, labyrinth (بدون عنوان، المتاهة) لروبرت موريس (١٩٧٤).

النظارة فى الفراغ، والتى يتحركون بها فى علاقة كل منهم بالآخر فى الفراغ. من الذى يخالف ومن الذى لا يخالف؟ من الذى يقود ومن الذى يتبع؟ من يتحدث إلى من؟ ومن يلمس من؟ من يشاهد من وهو يشاهد؟ ما من استنتاج واحد للحدث يتم سلفًا. وتطبيقات علاقات النوع الجنسى تتكرر فى هذا الفراغ، ولكنها ليست تطبيقًا واحدًا دائمًا.

والنص الذى تعرضه لافتات النيون يوجد تأثيرًا مماثلاً. فهو يتكون من سلسلة من العبارات القصيرة أغلبها بضمير المتكلم، ولا يبدى النص أى حافز قصصى قوى. إلا أنه يمكن فرض سرديات تربط بين العبارات. والنتائج قد تكون سيناريوهات غير ضارة، أو تسفر عن اتجاهات أكثر شرًا. فعبارة «أدخلُ/ أشاهدك/ أفحصك/ أنتظرك» مثلاً قد تكون صوت أحد حراس المتحف أو صوت زائر آخر فى المكان، أو صوت معتدٍ فى بيت ضحية. وعبارة «أنسى اسمك/ لا أظن/ أدفنُ رأسى» قد تروى تجربة إثم وإحراج اجتماعى ثانوى، ولكن باستمرارها كما هى بعبارة «أدفنُ رأسك، أدفنك» تتخذ منعطفًا مشؤومًا ومميتًا. وما معنى المتوالية: «أبكى بحرقة/ كان ثم دم/ لم ينبئنى أحد/ لا أحد كان يعرف/ أمى تعرف». هل هذا رد فعل فتاة حيال الطمث لأول مرة؟ تأملات فى اغتصاب وحشى؟ أول لقاء جنسى؟ ركبة مخدوشة فى حادثة ملعب؟ بل من منظور من روى هذا السرد القصصى؟

وللتفكير بصورة أكثر تحديدًا فى اهتمام نسائى بالهوية الجنسية هنا قد نتساءل عن أن الإشارة الوحيدة المحددة النوع فى المتوالية هى «أمى». فما معنى هذا؟ وإلى أى حد تكتسب الضمائر مدلولات نوعية مختلفة فى أية محاولة لقراءتها وتأويلها؟ وهل يمكن التفكير فى هذه العبارات دون إسنادها لنوع جنسى؟ هل يمكن

بناء روابط سردية ليست فيها هوية جنسية كعنصر بناء؟ ما أهمية الهوية الجنسية هنا؟ وتهم من؟ وماذا عن سائر صور الاختلاف؟ وكيف تتخذ أهمية هنا أيضًا؟ هل للقراءة أن تأخذ العرق فى الاعتبار؟ والطبقة؟ والميول الجنسية؟ والجنسية؟ والجماعة العرقية؟

ومع تدفق العبارات عبر الشاشة ليست ثمة مجموعة معايير تحدد طريقة ربط العبارات ببعضها البعض. ليس ثم ما يضمن إمكانية ربط العبارات ببعضها البعض أو ما إذا كان ينبغى ربطها. قائمة الأولويات هنا طويلة ولعل السؤال الأكبر هو: ما الذى يحث المشاهد على ربط العبارات معًا أصلاً؟ الحقيقة أن شاشة هولتسر تعكس توقعات المشاهد والافتراضات الثقافية كما تلقى أضواء النيون انعكاساتها الجزئية على جدران جيرى المائلة.

قول كل هذه الأشياء معناه افتراض الكثير؛ فقليل من المشاهدين من يتأنى لقراءة نصوص هولتسر كلها واستيعاب المتوالية كلها ورؤية الأنماط الضوئية المختلفة التى يُعرض من خلالها النص ذو السبع والخمسين عبارة بثلاث لغات هى الإنجليزية والإسبانية والإيوسكارا (لغة الباسك) [١]. كما أن الشاشة نفسها لا تشجع الرواد على تغيير عاداتهم فى المشاهدة العالية السرعة. فالنص يتحرك بسرعات

---

(١) نركز فى مناقشتنا على النص الإنجليزى ولو أن القراءة المفصلة تقتضى أخذ الاختلافات اللغوية بين النصوص فى الحسبان، لا سيما خصوصيات لغة الباسك التى تخف فيها القيود على ترتيب الكلمات فى الجملة عنها فى الإنجليزية أو الإسبانية. كما لا يخلو تقارب هذه اللغات الثلاث من أهمية. ومرة أخرى وكما يفعل جيرى تأخذ هولتسر فى اعتبارها السياق الثقافى الخاص الذى يشاهَد فيه عملها وتلفت للفروق الثقافية لإقليم الباسك وعلاقاته الثقافية والسياسية بإسبانيا والثقافة الإسبانية، والتى تحوى حركات انفصالية أدت للعنف أحيانًا. ونظرًا لحظر تداول الباسكية فى عهد فرانكو فإنها اعتُبرت ضد وطنية وكان من غير الوارد إدراجها فى عمل فنى عام بين ١٩٣٩ و١٩٧٥. وأخيرًا تلعب الإنجليزية دورًا لا بوصفها لغة هولتسر الأولى وحسب، بل أيضًا باعتبارها لغة مؤسسة سولومن جاجنهايم والعاصمة العالمية. وقد يشترك المشاهدون فى فراغ واحد لكن هذا لا يعنى بالضرورة أنهم يشتركون أيضًا فى الثقافة أو يتحدثون لغات واحدة.

متفاوتة وممزقة أحيانًا، وليس أى منها بالبطء الذى يكفى للسماح للمشاهد بكتابة تتابع الكلمات. وفى معرض الطابق الأرضى ما من مكان للجلوس إلا الأرض؛ أما الطابق العلوى ففيه مقعد لا يسمح إلا برؤية قطاع صغير من الأعمدة، ما يزيد من صعوبة قراءة النصوص.

إن تجربة شاشة هولتسر تجربة متجزئة حتمًا؛ فالمشاهد يقرأ شقفًا من نص، والنص نفسه سلسلة من شقف لا معنى لها. والاستنتاجات المستخلصة والتساؤلات المطروحة والروابط التى تتم تتوقف على اللحظة وعلى الشقف وعلى أولويات المرء. والتفاعل المستمر بين النص والسياق، بين المشاهد والمرسِل، قد يؤدى إلى عديد لا متناهٍ من الاتجاهات، ذلك أن حركات هولتسر التفكيكية لها تأثير عميق لا تأثير موحَّد. فكلما أمعنتَ النظر زاد ما ترى؛ وكلما تساءلتَ زادت تساؤلاتك. وما الذى يجب على المشاهد أن يخاطبه فى هذا الفراغ؟ هل للحركة النسائية مثلاً أن تكون محورًا؟

ولو كانت الحركة النسائية هى محور الاهتمام، فأية حركة نسائية يجب تتولى الكلام؟ فالحركة النسائية لا تتحدث دائمًا لغة واحدة أو تقول أشياء تترجم عبر حدود ثقافية ولغوية متباينة. فإنصاف المرأة وتذكير الأشياء وتأنيثها فى الإنجليزية والإسبانية والإيوسكارا لا تعنى بالضرورة عمل أشياء واحدة أو قراءة نصوص واحدة أو المشاركة فى فراغات واحدة. والحركة النسائية لديها اختلاف فى داخلها ولابد من تدبرها فى ضوء مسؤوليات أخرى.

ولعل اعتراف أعمال هولتسر بهذه الحركة التفكيكية من التعددية والتباين هو ما مكنها من النجاح فى جذب القضايا النسائية دون إحالتها لقسم المصالح الخاصة الذى يضم "أنصار الحركة النسائية والفنانات". كما أن أعمالها لم تتأثر بمشاركاتها

فى عالم الفن. فحافظت على مسافتها النقدية ولم تفقد أعمالهـا أيًـا مـن حوافهـا السياسية أو الجمالية. وفى حين أن بعض إستراتيجيات هولتـسر معروفـة حاليًـا كجزء من عالم الفن والسياسة النسائية لايزال يحتمل التكرار فهذا لا يعنـى أنهـا لا تتناول قضايا نسائية أكثر تحديًا من «ربوا أبناءكم وبنـاتكم بطريقـة واحـدة» ولا تناقش قضايا نسائية أكثر تحديدًا من تذكير الفراغات وتأنيثها.

فى سنة ١٩٩٠ شرعت هولتسر فى استكشاف الـصلة بـين الأم والطفـل. وعنوان هذه السلسة هو البساطة نفسها: "الأم والطفلة". أما النص الذى يلى العنوان فليس بهذه البساطة. فكتابات هولتسر هنا ليست الأشياء التى تصادفنا فى بطاقـات عيد الأم ولا إعادة تدوير للصور الأيقونية المألوفة سواء أكانت دنيوية أو دينية[١]. بل يعمل نثرها القاطع من خلال عواطف معقدة تتراوح بين الذنب والرغبة والحب واليأس؛ بين الألم والقلق، بين الخوف والندم. وهذه العواطف تعوض عن القـراءة غير المريحة لا سيما حول مسألة الصوت. وبعض العبارات تنطقها أم (كانت مـن قبل طفلة بالطبع): «أنا لا أبالى بنفسى ولكنى أبالى بطفلتى». «حاجتى لأن أحمـى تنشأ مع الطفل». وقد تعزى بقية العبارات إما لأم أو لطفلة: «سحقًا لى وسحقًا لكل من يؤذيها». «أنا أجرب لأرى ما إذا كنتُ سأتحمل آلامها/ لا أستطيع». «لابد أن أكون هنا الآن لأرقبها»[٢].

تتهم الحركة النسائية أحيانًا بإضفاء العواطف على الأمومـة أو شـيطنتها، ونص هولتسر يدعو لمواجهة لمثل هذا التنميط. فهو يتحاشى الخطاب الجـوهرى

---

(١) سلسلة هولتسر فى هذه الناحية أشبه بـ "وثيقة ما بعد الولادة" لميرى كيلى (Mary Kelly. Post-Partum Document..1974) منها بسلعة مدموغة.

(٢) يلاحظ أن الضمير المستخدم فى هذه الجمل "هى" وقد يشير إلى أم أو ابنة؛ والقراءة اللاحقة مهمة بالنسبة لمن يضفون على النص سمات السيرة الذاتية: فهولتسر كتبتها بعيد ولادتها ابنتها.

والتطبيعى دون إحلال اللغة الغامضة وغير المألوفة مكانه. ويفلح "الأم والطفلة" فى أن يكون عملاً مقروءًا وتأمليا. والنتيجة غالبًا ما تكـون ردود فعـل قويـة لـدى المشاهدين، وقد يعزى هذا فى بعض منه لنوعية الفراغات التى عرضت فيهـا(١). عرضت "الأم والطفلة" أول مرة فى متحف جاجنهايم بنيويورك (١٩٨٩) وأقيم فى السنة التالية فى "سرادق البندقية"، وتكرر عرضه فى المتاحف والمعارض الفنيـة، حيث عُرض على شاشات نيون ونقش على ألواح رخام وبلاط.

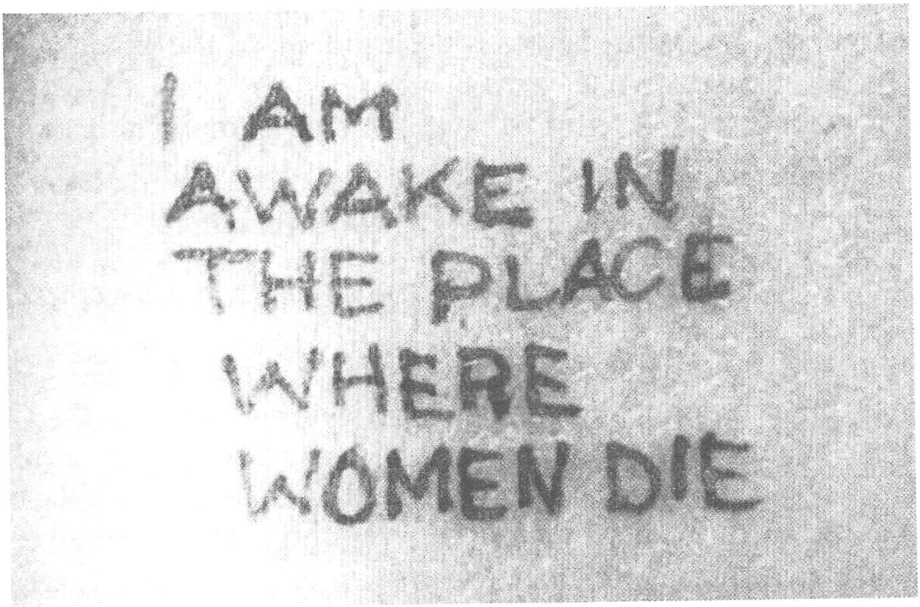
لم تختر هولتسر ادخار كل أعمالهـا الكبـرى لمـساحات فـى المتـاحف والمعارض الفنية التى تلائم "الأم والطفلة". فهى تظل ملتزمة بالمـشاهدة الـشعبية وتواصل اهتمامها بإضفاء مادة نسائية احتجاجية عليها. وفى هذا الصدد من المهـم أن ننظر فى سلسلة متكررة أخرى لهولتسر. فـصحيفة "سوددويتـشه تـسايتونج" (**Süddeutsche Zeitung**) تخصص عددًا من ملاحق مجلتها الأسـبوعية لفنـان واحد، وفى سنة ١٩٩٣ اختارت هولتسر. فدخلت بذلك عالم الـصحافة المطبوعـة بينما عادت أيضًا لجذورها الأكثر شعبية فى العرض الجماهيرى للـصور. وكـان يمكن أن تكون فرصة لتنفيذ مشروع مؤثر وآمن، كتكـرار أجـزاء مـن سلـسلة "الأقوال المأثورة" مثلاً. لكن هولتسر لم تسلك طريقًا سهلاً. بـل اختـارت ملحـق "سوددويتشه تسايتونج" لنشر نصوص **Lustmord** لأول مرة، وكان رد الفعل أبعد ما يكون عن المحايد(٢).

---

(١) تصف هولتسر ردود الفعل تجاه "الأم والطفلة" فى "سرادق البندقية" على النحو التالى: «كانت هناك ردود فعل قوية. فوقف الناس واجمين تمامًا. وكان بعضهم يبكون وبعضهم يستديرون ويخرجون من المكان على وجه السرعة. ويحكى لى كثير من الناس حكايات عن أطفال فقدوا» .(Holzer in Simon, 1998, p. 14)

(٢) هذا العمل يشبه سلسلة هولتسر القديمة "تحت صخرة" (Under a Rock, 1986) تناهض فيها أيضًا العنف والاغتصاب والألم والموت.

ولكن ما الذى أزعج المشاهدين فى هذا العمل الجديد؟ إن العنوان Lustmord يترجم بعبارة "القتل بالجنس" أو"القتل بالشهوة" أو"القتل بالاغتصاب". ولم يثر العنوان جدلاً على بشاعته. وكان النص يناهض العنف، العنف ضد المرأة ولا سيما عنف جرائم الحرب ضد المرأة فى البوسنة، والتى كانت ترتكب آنذاك. ومرة أخرى تقبل المشاهدون ذلك دون تذمر. وضم هذا العدد من المجلة لقاء مع هولتسر وثلاثين صورة ضوئية لنصوص ألمانية وإنجليزية مكتوبة بخط اليد بالحبر على بشرة بشرية (الشكل ٣). وانزعج بعض المشاهدين لذلك، لكن هذا لم يكن ما حمل رئيس أساقفة ميونيخ على الرد بقوة.



شكل (٣):

«أنا يقظة فى المكان الذى يموت فيه النساء»، صورة ضوئية لعبارة مكتوبة بخط اليد بالحبر على الجلد البشرى (١٩٩٣)؛ نشرتها مجلة "در سوددويتشه تسايتونج"، ١٩ نوفمبر ١٩٩٣. تصوير آلن ريتشاردسون.

كان ما أثار غضب الأسقف وكثرة من القراء أن غلاف المجلة كان يحمل عبارة «أنا يقظة فى المكان الذى يموت فيه النساء» (DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH) مكتوبة بلون أحمر بدم بشرى تبرعت به نسوة ألمانيات ويوغسلافيات لهذا الغرض. سبعة لترات من الحبر الدموى أخذت طريقها إلى أكشاك باعة الصحف الألمان، أعقبها احتجاج شعبى. ردود الفعل فى الصحافة اعتبرت عمل هولتسر لا أخلاقى ومدمر وبشع ومثير للغط. كان أى عدد من التقارير عن العنف ضد المرأة وعن جرائم الحرب فى البلقان لا يحرك شعرة فى رءوس قراء صحف الصباح. فمن الصعب على مثل هذه القضايا أن تعبئ الرأى العام وتحشد الفعل. ولكن حين يصل الأمر لمواجهة الدم الحقيقى على الإفطار تتغير الأشياء(١).

يمكن القول إلى حد ما إن هولتسر كانت ساذجة فى عدم توقعها رد الفعل العام. وتفاقم ما كان سيتحول إلى مجرد قضية حساسة حين تزامن نشر العدد مع الرعب من انتشار فيروس "إتش آى فى" المسبب لمرض نقص المناعة المكتسبة فى احتياطى الدم الألمانى. ولم يلق منتقدو هولتسر بالاً لما قيل من أن الدم أعد تحت إشراف طبى صارم ولم يحتو إلا على العنصر الصبغى فى الدم، وبالتالى لا يشكل أى تهديد للصحة العامة. وأوشك رد الفعل الواسع النطاق لدى العامة وفى الصحف وبين رجال الدين على التغطية على الرسائل الخاصة بالعنف، والتى كانت هولتسر تقصد نقلها فى المقام الأول.

---

(١) مجموعة واحدة لم يضايقها اختيار هولتسر للمواد هى "نادى المديرين الفنيين فى أوروبا" التى منحت القضية فيما بعد ميدالية ذهبية عن العنوان وأخرى عن التصميم. وللمزيد عن الجدل الذى دار حول نشر الموضوع فى سوددويتشه تسايتونج انظر

Noemi Smolik, "Geschichte Auf Fauenkörper Geschrieben"/"History Inscribed on Women"s Bodies" (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 1996).

ومن المهم استعادة هذه الرسائل والنظر إلى ما تمثل من فرص لفضح العنف. يتألف نص "القتل بالجنس" من خمس وخمسين جملة من ثلاثة مناظير: "الجانى" (سبع وعشرون جملة)، "الضحية" (خمس عشرة جملة)، "الشاهد" (ثلاث عشرة جملة). لغة الجانى عدوانية وفاعلة وجنسية وعنيفة تركز على ضمير المتكلم المفرد، وضمير غائب مؤنث يوجه إليه الفعل: «أطأ يديها بقدمَى». «أعلقها من عمودها الفقرى». «أود أن أنكحها حيثما كان لها شَعر غزير». والجملة الفاترة الأخيرة: «لونها حين تتقلب كافٍ لأن يدفعنى لقتلها». والملاحظات الوصفية عن الضحية الأنثى فى هذا المقطع لا تقل عنفًا: «رد فعلها السطحى اختفى». «رأسها ينفجر فى النار». «لم يعد لها مذاق وهذا يسهل علىّ الأمر».

واللغة التى تتكلمها الضحية تعترف بصورة مباشرة بالعنف الذى عانت: «ثدياى تورما حتى أنى أعضهما». «الشَّعر علق بداخلى». «أنفى انكسر فى الكلأ». «عيناى تقرحتا من التحرك أمام كفك». تعليقات الضحية وإن كانت أقل من تعليقات الجانى أطول أيضًا بصفة عامة وتتحرك وراء الوصف لتعلق على ردود الفعل النفسية التى ترى أنها ومن جنى عليها يبديان: «أنا يقظة فى المكان الذى تموت فيه النساء». «معك وأنت فىّ تأتى معرفة موتى». «أنت تربكنى بشىء فيك. لن أستبق كيف تريد أنت أن تستغلنى». «أعرف من أنت وهذا لا يفيدنى بشىء». «أحاول أن أخرج من نفسى حتى أظل على جنونى».

وأخيرًا، فالمشاهد وبأقل التعليقات وأطولها فى الوقت نفسه له لغة تتذبذب بين أوصاف حالة الضحية وردود فعل المشاهد نفسه توحى بألفة بين المشاهد والضحية تشبه الألفة بين الأم ووليدها. «أريد أن أستلقى بجانبك. لم أفعل منذ كنت صغيرًا. سأتدثر بما أتى منها». «تبتسم لى لأنها تتصور أنى أستطيع أن

أساعدها». «تسعل أوتار فمها». «أريد أن أمصها حتى تستجيب». «هـــى ضـــيقة ومسطحة فى الكيس الأزرق وأقف حين يرفعونها».

وفى حين أن وجهات النظر الثلاث تؤكد أن الضحية امرأة فـــلا يـــشير أى منها لجنس الجانى أو المشاهد. والعنف ضد المرأة قد يمارسه فى العادة رجل، بما فى ذلك العنف الجنسى فى البلقان، والذى تلمح إليه هولتسر. إلا أن اللغـــة هنـــا لا تستبعد المرأة التى تقوم بدور الجانى، وترتكب فعال عنف ضد غيرها من النـــسوة. كما أن دور المشاهد قد يقوم به رجل أو امرأة. وما يتكون منه هذا الـــدور يُبقـــى على قدر من الحيرة. فقد يكون دور تعاطف أو عون أو عجز أو ألم، ولكنـــه قـــد يكون أيضًا دور تواطؤ. و"القتل بالجنس" يُبقى على عديد من الاحتمالات مفتوحة.

أى جانب من "القتل بالجنس" ينظر إليه المرء فالنص صعب فـــى قراءتـــه. واعترفت هولتسر من البداية أن اللغة التى استخدمت فى سلسلة "القتـــل بـــالجنس" «إباحية ودقيقة»[١]. والمشكلة التى كانت تسعى لمواجهتها كيف تصور العنف ضد المرأة: العنف الأسرى، عنف الاغتصاب فى الحرب، والـــذى كـــان يحـــدث فـــى يوغسلافيا السابقة حين كانت هولتسر تكتب النص. وفى حين أن العنـــف تحفـــزه عقدة كره النساء، والبغض العنصرى ينبغى أن يكون أصعب فى دمجه فى الخلفية الصاخبة للحياة اليومية، فإن هذا بعينه ما يحدث وإلى حد كبير: عنف غير مرئـــى ومسكوت عنه يمارس ضد المرأة كل يوم، فى السلم وفى الحرب علـــى الـــسواء. والصدمة الأولية لعمل هولتسر الفنى هى أن تجعل هذا العنف مرئيًا، أن تـــصوره وبدون أن تستعمل عدسة بؤرية أو غلالة من البلاغة السهلة.

لكن هذا ينطوى على قدر من المجازفة، مجازفـــة تتجـــاوز أى مـــد مـــن العواطف يبتلع المـــشروع. وكمـــا تقـــول هولتـــسر فـــى حـــديثها المـــصاحب:

---

(1) Kämmerling, 1996, p. 122.

«ينطوى التصوير الواقعى على مجازفة أن يساء استغلاله كإباحية مـرة أخـرى. والمثال الأكثر جنوحًا الأفلام الوثائقية التى تتنـاول الانتهاكـات فـى يوغـسلافيا (السابقة) والمتاحة كأفلام إباحية فى الحوانيت – وبأعلى الأثمان!»(١). ويمكن للغة أن تمارس عنفها الخاص، ولا تعد أية تفكيكية نسائية فى التصوير ولا أى التـزام بالواقعية الوثائقية ضمانًا بتطبيق العدل(٢). وقد يوضع عمل هولتسر الفنى فى سياق آخر لخدمة العنف نفسه الذى كان يقصد أن يواجهه.

وبسلسلة "القتل بالجنس" تزيد الركائز السياسية والأخلاقية التى تنطوى عليها الصلات بين المرسل والمتلقى وبين النص والسياق عنها فى كثيـر مـن موادهـا الأخرى، ولابد من الحرص فى تناولها. ويشكل "القتل بالجنس" علاقة غير يـسيرة بالمشاهد، لأن المشاهد متورط إلى حد ما من خلال عملية القراءة نفسها ولابـد أن يواجه وجود العنف ضد المرأة. ولكن كيف ينبغى أن يكـون رد فعـل المـشاهد؟ ما الذى يمثل رد فعل سليم، وهل يتغير ذلك حسب السياق الذى قرئت فيه الكلمات؟ هل للحركة النسائية والتفكيكية أن تعملا على تقويم العنف ضد المرأة؟

هناك ولا شك تساؤلات تحتمل التكرار، وتحتمل التكرار فى سياقات عديدة فـى "القتل بالجنس"، وطرحت عقب حكاية مجلة "در سوددويتشه تسايتونج". وديـر رهبنـة سابق (متحف الفن الحالى فى توجراو بسويسرا) وغيره من المعارض والمتاحف يوفر المزيد من أماكن التأمل لـ "القتل بالجنس" ويضعه جنبًا إلى جنب مـع "الأم والطفلـة"

---

(1) Holzer in Kämmerling, 1996, p. 122.

(٢) شدة عنف اللغة مسألة تحظى باهتمام متنام، لا سيما فى الولايات المتحدة. وللاطلاع على تناول مفصل انظر

Judith Butler, Excitable Speech: A Politics of the Performative (New York and London: Routledge, 1997); Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment, ed. Mari J. Matsuda et al. (Boulder Co: Westview Press, 1993).

ويسجل انسحابا من العاطفية المحيطة بظهور الصحيفة. لكن هذا التكرار ليس مجرد استسلام للصيغ المألوفة لدى هولتسر؛ بل له تحدياته الخاصة المختلفة. وبوضعها عملاً فنيًا لها في دير سابق تتخذ هولتسر من التحول التاريخي من المؤسسات الدينية إلى المؤسسات الدنيوية أماكن للتأمل. تضع هومًا تتعلق بالعنف والجنس في مكان يرتبط عادةً بالسلم والتبتل؛ تطرح قضايا تؤثر بشكل خاص على المرأة في مكان مكرس تاريخيًا لرجل له علاقة منقسمة بشدة بالمرأة(١).

ويستمر الواقع الافتراضي ولوحات النيون الثلاثي الأبعاد ونسخ حافظات الشاشة من "القتل بالجنس" ليوحي بأن التقنيات الجديدة قد توجد أشكالاً جديدة للتواصل للفن وللسياسة، ولكنها قد تشتمل أيضًا على مشكلات العنف ضد المرأة. والسياقات الجديدة لا تقدم مهربًا من القضايا القديمة، وإن كانت تتيح فرصًا شتى للتأمل، وللفعل. كذلك فنقل "القتل بالجنس" إلى أماكن ذات منافذ أكثر محدودية لا يخلصه بالضرورة من العرض العام. وتحتفظ هولتسر بالتزام عام بهذه المادة وتنظم عروض ليزر ضخمة لـ "القتل بالجنس" على نصب "معركة الأمم" في لايبزج في سنة ١٩٩٦.

كما تضع هولتسر الأماكن المختلفة إلى جانب الزمانيات المختلفة للمشاهدة لتؤكد ألا وجود لوقت مناسب أو لكم ملائم من الوقت يمكن فيه تبرير العنف الذي يمارس ضد المرأة. ويتضح ذلك بأجلى صورة في الزمنيات المتناقضة المرتبطة بالمقاعد الحجرية وعروض النيون السريعة الدوران. فمن ناحية توفر المقاعد المنقوش عليها النص الثابت كمًا قد لا ينتهي من الوقت للعمل من خلال معنى مقتطف من

---

(١) للاطلاع على دراسة متميزة لمدلولات النوع الجنسي في العصور الوسطى تطرح تأملات مفيدة في مواقف برنار دي كليرفو من المرأة انظر

Caroline Walker Bynum. Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion (New York: Zone Books. 1992).

"القتل بالجنس" وتأمل كيفية الاستجابة له. ولكن كما فى نصب الـ "أرنو" فى بلباو، إلى أى مدى يمكن للعبارات المفردة كالمقتطفات النصية أن تعطى معنى بمفردها وتـؤدى لرد فعل شامل حيال العنف ضد المرأة مهما قُضى من وقت فى التفكير فيهـا؟ ومـن ناحية أخرى فعروض النيون الرأسية أكبر حجمًا وأسرع حركة من أن يتمكن المـشاهد من قراءتها بدقة. من ناحية الفنية النص بأكمله مرئى فى فترة زمنية مضغوطة، لكـن هذا لا يعنى أن المشاهد بالتالى قادر على الاستجابة بصورة فعالة للنص، على مواجهة مشكلة العنف. وكما تشرح هولتسر فى سياق آخر: «اللوحات قد تقضى علـى الفكـر، كما تفعل الحياة الحديثة أحيانًا. وأنت لا يسعك أن تدرك كل ما يحـدث ولا يمكنـك أن تدفع نفسه للتركيز والفعل»(١).

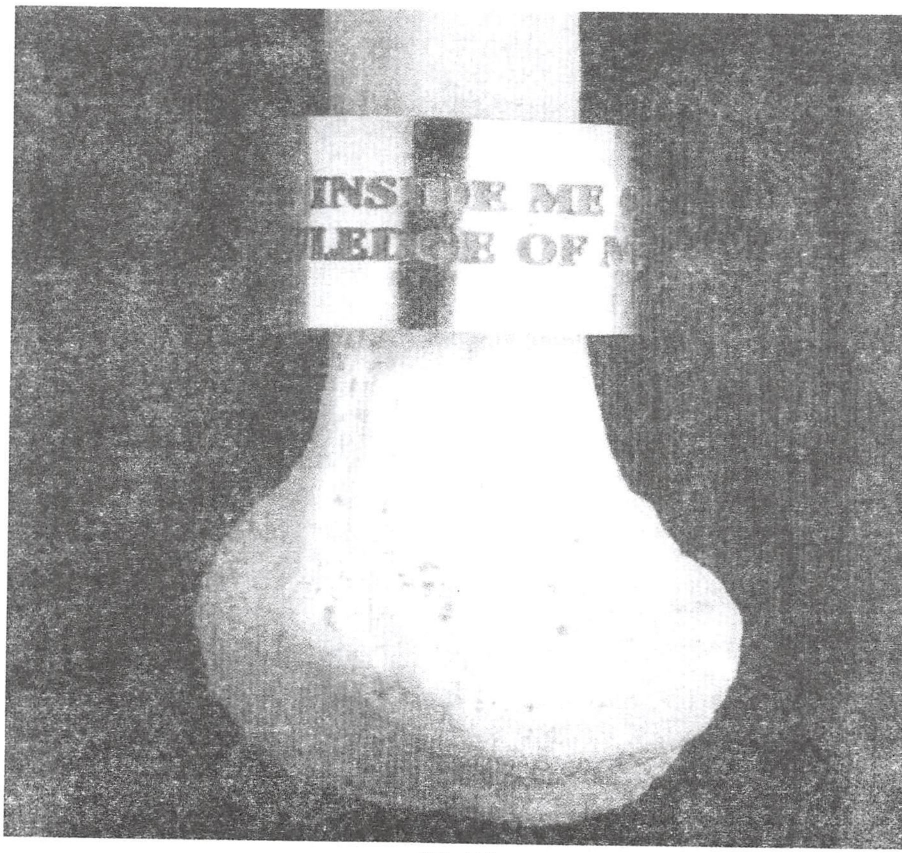
كيف تقرأ وكيف تتجاوب، سؤالان يبرزان بشكل متصل فى سلسلة "القتـل بالجنس". وكيف يمكن مواجهة حقيقة العنف، والاعتراف بأنها قد تكون مسألة حياة أو موت؟ بهذا المعنى فنص "القتل بالجنس" وسياقه المحتومان هما الجسد: الجـسد الموسوم باللغة والمنقوش داخل اللغة؛ الجسد ككلمة ولحم، حى وميت على السواء، سليم ومعطوب معًا؛ أجساد النسوة التى علينا التزام حيالها، الأجساد التى ينبغى أن تعامل باحترام لا تلقاه فى الغالب.

وإذا كان الدم فى الحبـر وصـور الجلـد البـشرى فـى نـسخة مجلـة "در سوددويتشه تسايتونج" تذكر بذلك فكذلك العظام البشرية التـى نقـشت حولهـا حلقات فضية، والتى استعانت بها هولتسر فى عديـد مـن تركيبـات المعـارض والمتاحف (شكل ٤)(٢). ولقراءة نصوص "القتل بالجنس" على الحلقات لابد للمشاهد أن يلتقط العظام ويدخل فى اتصال مع مادية الجسد التى تقدم رسالة تذكير ماديـة بالموت الذى يتحدث عنه النص. وليس الغرض هنا تحقيق فـصل واضـح بـين

(1) Holzer in Auping. 1992. p. 97.

(٢) حتى فى الغرف والمشاهد التى تبدو غير مأهولة فى نسخة الواقع الافتراضى من "القتل بالجنس" يتم جعل الجسد حاضرًا من خلال غيابه الطيفى فى رمزه البصرى وتجسده فى اللغة.

المادى واللغوى أو بين الحى والميت. بل حركة تفكيكية تلفت إلى قربهما واعتماد كل منهما على الآخر. وهى أيضًا وسيلة لتأكيد عدم كفاية أى تصوير يطالب المشاهد بأن يتساءل عن مدى قدرة الكلمات على جعل التجربة مرئية، وكذلك عن مدى جعل التجربة ممكنة من خلال الكلمات التى جُعلت مرئية.



شكل (٤)

«معك وأنت فىّ تأتى معرفة موتى»: موائد العظام، عظام بشرية عليها فضة منقوشة؛ تركيب: معرض "رينيتسجاسه در لاندشاوبتشتات" فى درسدن (١٩٩٦). تصوير فرنر ليبركنشت

ونتيجة تغيير هولتسر المركب للسياقات والتكرار النصى ليست رفع القشور العقائدية عن أعيننا لكشف "الحقيقة النسائية الماثلة" – حقيقة تجارب النساء سواء أكانت أمومة أو عنفًا جنسيًا أو اختلافًا فى النوع. فليست هذه تناولاً من نوعية "إكس فايلز" للفن والسياسة. بل يحثنا عمل هولتسر الفنى على أن نتذكر الفصل بين المسلّمة والحقيقة: فالأولى تظل مفتوحة للتساؤل، التساؤل عن المعايير، مساءلة السلطات؛ أما الأخيرة فغالبًا ما يظن أنها الأساس المؤكد للفن والسياسة.

بذلك فإن عمل هولتسر الفنى يخلق سياسة وجماليات للتساؤل. والأهم أن هذه ليست محاولة بسيطة لطى الجماليات فى السياسة. فإذا كان الجمال دائمًا فى علاقة بالسياسى فلا ينبغى أن تكون هناك قاعدة سياسية للجماليات كافة أو حكمًا جماليًا للسياسة كلها. وليس للحركة النسائية أن تتطلع للتفكيكية بحثًا عن نهج لجعل التمييز يتبدد تمامًا. بل على الحركة النسائية والتفكيكية أن تعملا معًا على إيصال تعقيد التعبير عن الجمال والسياسة.

وهذه ستكون تفكيكية نسائية، أو حركة نسائية تفكيكية تسعى لا للحقيقة السياسية، بل للعدل السياسى. والبحث لا ينتهى كالتساؤل الذى يسير معه جنبًا إلى جنب، لأن الدعوة للعدل لا تلبى كاملة ولا تحسب بصورة كاملة[1]. وباللغة التفكيكية فالالتزام الأخلاقى للحركة النسائية ليس ذلك الذى عبر عنه فاعل أخلاقى بدافع عن معايير أخلاقية. بل تعبر عنها أصوات متعددة فى سياقات متعددة؛ وتتكرر مع الوقت ولكنها ليست هى نفسها قط. وإذا لم تكن إجمالاً حركة نسائية

---

(١) عبر دريدا عن هذه الهموم فى مناسبات عدة منها ملخص موجز، ولكنه فعال فى مقال بعنوان 'The Villanova Roundtable' (1997). وباسم الحركة النسائية والتفكيكية دافعتُ أنا أيضًا عن فعالية أخلاقية وتضامن يمكن فهمه كسبل لصوغ الفعل السياسى باعتباره لا متناهيًا وعابرًا فى آن (Elam, 1994).

دولية – لأنها لا تعتمد فى تعريفها على حدود الدول القومية – فهى احتمالاً حركة نسائية عالمية تطلب العدل فى مختلف بقاع العالم. ولكونها متماسة سياسيًا، ولكنها غير عالمية، فالحركة النسائية التفكيكية أو التفكيكية النسائية لا تدعى أنها فى كـل مكان، و أنها هى نفسها فى كل مكان. وتظل الحركة النسائية و التفكيكية مـسؤولتين أمام الحاضر، تتحدثان للمستقبل عن الماضى. مرة أخرى. الحركة النسائية.

المصادر والمراجع

Butler, Judith (1997), *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York and London: Routledge).

Bynum, Caroline Walker (1992), *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books).

Derrida, Jacques (1988a), 'Afterword: Toward an Ethic of Discussion', in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1989), 'Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris', in *Deconstruction Omnibus Volume*, ed. Andreas Papadakis, Catherine Cook and Andrew Benjamin (New York: Rizzoli).

—— (1988b), 'Signature Event Context', in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1997), 'The Villanova Roundtable: a Conversation with Jacques Derrida', in *Deconstruction in a Nutshell*, ed. (John D. Caputo (New York: Fordham University Press).

Elam, Diane (1994), *Feminism and Deconstruction: Ms. en Abyme* (London and New York: Routledge).

Foster, Hal (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press).

Holzer, Jenny (1997), *Lustmord*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Living*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Mother and Child*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Survival*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Truisms*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Under a Rock*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

Kämmerling, Christian (1996), 'Interview, Christian Kämmerling und Jenny Holzer', *Süddeutsche Zeitung*, 19 November 1993, *Magazin* no. 46; reprinted and translated in *Jenny Holzer: Lustmord* (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau).

Kessler, Suzanne J. (1990), 'The Medical Construction of Gender: Case Management of Intersexed Infants', *Signs*, 16:1 pp. 3–26.

Mari J. Matsuda *et al.* (1993), *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment* (Boulder, CO: Westview Press).

Simon, Joan, (1998), 'Interview, Joan Simon in conversation with Jenny Holzer', in

Jenny Holzer, ed. David Joselit, Joan Simon and Renata Salecl (London: Phaidon).

Smolik, Noemi (1996), 'Geschichte Auf Frauenkörper Geschrieben'/'History Inscribed on Women's Bodies', in *Jenny Holzer: Lustmord* (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau).

The Guerilla Girls (1995), *Confessions of the Guerilla Girls* (New York: Harper Perennial).

Waldman, Diane (1997), 'Interview, Jenny Holzer and Diane Waldman', in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

٦

التفكيكية والقصص

ديريك أتريدج

القصص والحقيقة والتفكيك

«والآن، بالنسبة للشاعر، فهو لا يؤكد شيئًا، ومن ثم فهو لا يكــذب قــط».

هكذا حفر فيليب سيدنى فى كتابه "دفاعًا عن الشعر" (Defence of Poetry) فــى أواخر القرن السادس عشر مكانًا للقصص، مكان لا معنى فيه لتهمة الكذب (التــى اتهم بها أفلاطون مثلاً الشعراء). والتمييز بين الأنماط الأولية من لغــة الخطــاب القصصية واللا قصصية قائم منذ أيام سيدنى، وهو يعمل بكل قوة فى كثيــر مــن التفكير فى استخدام اللغة فى عصرنا.

والفارق الحاسم الناجم عن هذا التمييز هو بين نوعين من الدعاوى: بعــض الجمل تدعى أنها تقول الحقيقة وتدلى ببيان عن أحداث تقع فعلاً أو عن شــخوص حية، وبالتالى يمكن الحكم عليها وفقًا لذلك؛ وجمل أخرى لا تدعى ذلك، وبالتــالى تفلت من حكم كهذا. وجملة سيدنى مثلاً تحمل فى طياتها تلميحًا بأن اللجوء لمعيار الحقيقة مشروع، وكذلك الجملة التى تقرأ أنت الآن. وقد تكون هذه الجمــل غيــر صحيحة، أن تكون أكاذيب أو أخطاء؛ ولكن ليس ثم من يجادل أنها تعمل فى نطاق ساحة الحقيقة وبدائلها. ومع ذلك فافتتاحية "عوليس" لجيمس جويس – «جاء بلَمــب

بك موليغان من أول الدرج فى مهابة» – لا تدعى ذلك؛ وكل من يحاول أن يؤكد أن هذه الجملة غير صحيحة سيُظن أنه يدلى بعبارة شديدة الغرابة، عبارة قد لا يكون القصد منها هى نفسها أن تكون صحيحة أو مغلوطة.

هناك أسماء عدة للغة الخطاب لا تدعى حالة الحقيقة. ويسميها سيدنى "شعر" وكذلك فعل شوسر (ولو أن المعنى الأضيق لـ "نظم الشعر" كان شائعًا أيضًا فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة)؛ وفى سنة ١٧٥٥ أدرج صمويل جونسون فى تعريفه لفظ "شاعر" فى معجمه الإنجليزى وصف "مبتكر ومؤلف قصص". وكما يشير هذا التعريف فإن مصطلح "قَصص" (**fiction**) كان معروفًا فى عصر جونسون ويطلق مسمى أقل تحديدًا وزلاقة للكتابة التى تضع نفسها خارج نطاق التمييز بين الصحيح والخطأ. كان هذا اللفظ فى الأصل مصطلحًا عامًا يفيد معنى الابتكار أو الاختلاق، ثم بدأ يُطلق على الإنتاج اللغوى الذى يتضمن صورًا وشخوصًا وأحداثًا (سواء نثرًا أو شعرًا) فى نهاية القرن السادس عشر(١). (ولا يقترب أى من المصطلحين من مصطلح "أدب" (**literature**) الذى يفوقهما إثارة للجدل؛ فهذا المصطلح وفى عهود مختلفة من تاريخه كان يشمل كمًا أكبر أو أقل من الكتابة غير القصصية، ويستبعد بعض الكتابات القصصية كالنكات والقصص الطويلة. ولا يعنينا الأدب فى مقالنا هذا – ولكن انظر بصفة خاصة مقالة ج. هيليس ميلر فى هذا الكتاب نفسه).

نظريًا لا يبدو أن هناك مشكلة فى التفرقة بين الخيالى وغير الخيالى. ويبدو

---

(١) هناك أنماط تعبيرية أخرى إضافة إلى الأنماط القصصية لا تدعى الحقيقة؛ فالعبارات التعبيرية مثلاً تدفع الأشياء للحدوث (أو تحاول). فعبارة "أنا أسمى هذه الطفلة كاتريونا" تفعل ما تقول (لو صحت الظروف)؛ ولا تؤكد حقيقة عن شىء. ومع ذلك فالعبارات التعبيرية ترد أيضًا فى القصص، ما قد يمثل مشكلة للتحليل الفلسفى – انظر مقال ديريدا

Derrida, 'Signature Event Context' in Derrida. 1988, pp. 1-23.

أن المشكلة التى تنشأ مع التفرقة تنبع إلى حد كبير من الصعوبات العملية فى الأمثلة المعطاة: فكيف لنا أن نعرف ما إذا كانت الجملة أو النص يدعى الحقيقة أو لا يدعيها (ومن ثم ما إذا كان الحكم عليها بأنها خطأ أو مضللة له أى معنى)؟ فاللغات بشكلها المكتوب على الأقل لا تشتمل فى العادة على علامات تدل بشكل قاطع على وجود زعم كهذا؛ وجملة جويس عن بَك موليغان يمكن أن ترد بهذا الشكل كتقرير عن فرد حقيقي. ومع أن هناك أشكالاً تركيبية ترتبط بالسرد (كاستخدام الخطاب غير المباشر الحر – جمل من قبيل "غدا سيريهم") فهى قد تستخدم فى سرد تاريخى بالتأثير نفسه الذى تستخدم به فى سرد قصصى. وبما أن الجمل نفسها لا تعلن عن حالتها كخيالية أو غير خيالية، فالتفرقة تتوقف تماما على السياق الذى ترد فيه بالنسبة للقارئ أو المستمع، والسياق قد لا يوفر المعلومات الكافية. والمشكلة ذاتها تنشأ مع السخرية وهو استخدام للغة يخضع التوكيد الحرفى فيه، والذى يتم بالكلمات للتعديل (بل للتكذيب) نتيجة لسمة ما فى السياق – مثال، الظروف التى تجعل من المستحيل على التقرير أن يكون صحيحًا حرفيا. وقد يعتبر القصص فرعًا أو ضربًا من السخرية ينبئ السياق فيه القارئ بأن الجمل تشير إلى واقع من نسج الخيال.

إذن ما المفاتيح التى ترشدنا فى النص إلى استنتاج أن الجملة أو النص من نسج الخيال؟ الإجابة الأبسط هى: السمات التى تدل على أن كاتب الجملة أو النص يقصد بهما أن يُقرآ كخيال. وقد يبدو أن هذا يدخل ضمن فكرة "الادعاء" الذى تزعم به الجملة أنها تمثل حقيقة أو تخرج عن دائرة الحقيقة والزيف: والادعاء يُفترض أنه من صنع كاتب الجملة وهو يكتبها. والسياق الذى ينبئنا بذلك قد يكون على شكل جمل أو كلمات أخرى، كعنوان أو نبذة أو المظهر الخارجى للمطبوعة، كأن تكون دورية علمية أو رواية ذات غلاف خفيف، وقد تكون الظروف التى

نواجه فيها النص كالتزكية من صديق أو من المعلم. ويمكن دائمًا بالطبع أن نتغاضى عن المفاتيح أو أن نسيء قراءتها، وأن نتوصل للاستنتاج الخطأ عن مقاصد الكاتب؛ لكن هذه قد تبدو مشكلة محتومة في واقعيات القراءة، وليست مشكلة نظرية تخص التفرقة التي تتم. فالكاتب يتوقع أو لا يتوقع أن تُقرأ جملة ما كجملة خيالية أو غير خيالية أو ساخرة أو حَرفية، ومهمة القارئ أن يدرك بأية وسيلة ممكنة أيهم هي.

الأشياء ليست بهذه البساطة للأسف. وهناك عديد من المواريث الفلسفية والنقدية تبين أن عملية الكتابة وعملية القراءة أعقد مما يوحي به هذا النموذج. والتفكيكية من أقوى هذه المواريث. وتناول جاك ديريدا عديدًا من محاولات إيجاد أرضية فلسفية لمشهد الكتابة والقراءة الذي استعرضت لتوي، وتوصل مرارًا وتكرارًا لإخفاقات مفيدة للغاية. إلا أن كلمة "إخفاق" ككلمة "للأسف" في مستهل هذه الفقرة تعطي انطباعًا خطأ بأن القراءات التفكيكية لا تستهدف كشف العيوب في الآراء والقصور الفكري لدى كاتبيها، وحقيقة أن النموذج البسيط لا يفيد تسبب البهجة بقدر ما تسبب الندم. ومن خلال اشتباكهم القوي والشديد التدقيق مع هذه التساؤلات أثبت عديد من الفلاسفة تعقيد مفاهيم من قبيل "المعنى" و"الحقيقة"، ونحن نركن إلى هذا التعقيد في ممارساتنا الثقافية والسياسية والاقتصادية.

من أكثر الطرق فعالية والتي ركز بها ديريدا على عمليات اللغة المعقدة كما تُنتج وتستقبل تتبع الدور الذي تلعبه فكرة الكتابة في عديد من الأعمال الفلسفية، وعلاقتها بمفاهيم من قبيل الحقيقة والوجود. فالتعبير الخالص عن الحقيقة إن وجد لكان مباشرًا ولما اعتمد على أي شيء خارجه، ذلك أن الاستعانة بعون خارجي يحمل خطر تلويث صفائه. أما التعبير عن الحقيقة – أو عن عبارة تقريرية تدعي الحقيقة – فيتم عن طريق اللغة، اللغة التي لها تاريخها المترسب وخصائصها

البنيوية وإمكاناتها الرمزية. والحقيقة فى اللغة ليست ماثلة ببساطة، بل لابد أن تمر دائمًا عبر المكان والزمان، وهذا معناه أن السياق الذى تُنتج فيه يختلف دائمًا عن السياق الذى تُستقبل فيه. ولكن لماذا نختار الكتابة؟ تاريخيًا كانت اللغة فى هيئة الكتابة هى التى تتهم باختلاق المشكلات بتدخلها بين محاولة الكاتب بيان الحقيقة وتلقى هذا البيان من جانب قراء بعيدين عنه فى المكان والزمان، وبالتالى خاضعين لأهواء النقل المتقلبة. والكلام من ناحية أخرى يمثل للفلاسفة منذ عصر أفلاطون على الأقل ضامنًا للصدقية ولآنية تواصل أحد الناس مع غيره. فالسخرية مثلاً ترتبط بطريقة خاصة فى الكلام تضيع حين تُكتب الكلمات؛ وإذا لم يوقن المستمع يمكنه دائمًا أن يسأل "هل أنت جاد؟" وهناك أيضًا بعض التغيرات فى طبقة الصوت ترتبط بالقص، وبالتالى فأية صعوبات تصادفنا فى تمييز القصص عن غيره يمكن أن يقال إنه عيب الكتابة.

إلا أن ديريدا يبين فى عديد من أعماله أن الآراء الفلسفية التى تؤيد هذه الحالة تقصر دومًا عن الوصول لهدفها: فالكلام يخضع لما تخضع له الكتابة من وساطات على الرغم من وهم المباشرة والحضور. فالإشارات التى ينقل بها المتكلم خيالية كلامه مثلاً جزء من النظام اللغوى لا يختلف عن الصوائت والصوامت وعرضة كغيرها لإعادة التأويل فى سياقات جديدة. وإيثار الكلمة المنطوقة باعتبارها موضع الحقيقة يعد جانبًا واحدًا من توجه أوسع نطاقًا فى الفكر الغربى يؤثر الحضور على الغياب والمباشر على غير المباشر والأصل على النسخة وغير الخيالى على الخيالى - ويخلق فى خضم ذلك تناقضات طفيفة يتفاعل فيها شىء أكثر تعقيدًا وفائدة.

ونظرًا لعدم مباشرة الكلام كله فإن الصعوبات التى تكتنف التمييز بين

الخيالى واللا خيالى (أو بين الحرفى والساخر) لا مجال لاعتبارها عملية تمامًا. والمسألة ليست أن من الصعب أحيانًا تحديد ما إذا كان المقصود من جملة ما أن تؤخذ كتوكيد للحقيقة أم لا. ولنصل بنقاشنا لحافته من الأدق القول إن من المستحيل عليك أن توقن يقينًا مطلقًا بأن من المناسب (أو من غير المناسب) أن تعتبر جملة ما توكيدًا لحقيقة، لأن نوعية السياق اللازم تنبئنا بأن هذا – أى سياق موثوق ومؤكد تمامًا – لا وجود له. وأى سياق يمكن دائمًا تغيير سياقه. وسياقات الماضى يستحيل توكيدها تمامًا؛ وسياقات المستقبل يستحيل التنبؤ بها تمامًا. وهذه الحالة تؤثر حتى على فعل الكتابة: فليس للكاتب سيطرة كاملة على السياق الذى يجعل ذلك ممكنًا – مثال ذلك الدوافع اللا واعية وراء اختيار ألفاظ بعينها. والكاتب الذى يظن أن عمله يدخل فى نطاق اللا خيال برمته يكتب غالبًا كهذه الشخصية أو تلك دون أن يدرك ذلك، وكذلك يفعل الصحفى القاسى والمؤرخ المتعاطف والفيلسوف المدقق. ولعل الكتابة غير ممكنة إلا بهذا القدر من الخيال – لكن هذا يصدق بالتالى على الكلام. هذه الشروط التى تبدو كأنها قيد على القدرة البشرية تنبع من الخصائص البنيوية نفسها التى تجعل توكيد الحقيقة ممكنًا أصلاً: فإذا لم تكن اللغة نظام وسائط، وإذا لم يكن الكلام مفتوحًا دائمًا لسياقات جديدة، لما أمكن أن يبدأ فى أداء عمله. وإذا لم تتمكن عبارة تقريرية ما من أن تكون دائمًا خيالاً فلا مجال لأن تدعى أنها حقيقة(١).

(١) ردًا على توكيد جون سيرل على أن العلاقة بين الخيال واللا خيال علاقة "تبعية منطقية" علق ديريدا قائلا: "السؤال الحقيقى يصبح حينئذ هو: ما هى "لغة الخطاب المعيارية للا خيال"، ماذا يجب أن تكون وما الذى يستدعيه هذا المسمى بمجرد أن تكون خياليته ... ممكنة (وأيضًا بمقتضى الكلمات نفسها والعبارات نفسها والنحو نفسه)؟ (Derrida, 1988, pp. 102, 133). ويواصل فيشير إلى أن القواعد التى تحكم التفرقة بين الخيال واللا خيال تشترك فى الخيال، لأنها مخترعات رمزية وليست "أشياء موجودة فى الطبيعة" (ص١٣٣-١٣٤).

إن استحالة ترك الخيالى عالقًا تمامًا فى كتابة غير الخيالى له عواقب أوخم على بعض الأجناس الأدبية من غيرها. ففى قراءة رسالة فلسفية أو تقرير علمى مثلاً لو وجد المرء نفسه غير موقن من عدم وجود عبارات خيالية بين العبارات غير الخيالية فإن التوصل إلى ما يُظن أنه حقيقة فلسفية أو علمية يصبح مشكلة. ومن المواضع الأخرى التى يحظر فيها الخيال - وإن استحال منعه - القانون. يتناول ديريدا كل هذه الأمور فى مناقشته قصة كافكا المختصرة "أمام القانون". ويقدم نص كافكا كحكاية رمزية - خيال - عن الخيالية فى قلب القانون ويبين أن كلاً من فرويد وكانط، عالم وفيلسوف، يركنان إلى شىء كالخيال وليس بوسعهما تحاشى ذلك. وفى تعليقه على استرسال كانط فى أمر قطعى فى قلب القانون الأخلاقى يقول: «مع أن سلطة القانون تقصى التاريخية والسردية التجريبية، وذلك فى لحظة تبدو فيها عقلانيتها غريبة على خيالها وتصورها ... فلا يزال إيواء هذه الطفيليات يبدو بدهيًا»[١]. فالخيال والتصور كطفيليات خارجيان بالنسبة للقانون (والعلم والفلسفة تحكمهما العقلانية) إلا أن مضيفيهما يعتمدان عليهما فى تشغيلهما، وإن لم يكن هذا التشغيل سلسًا كما ينبغى[٢].

ومن أنماط الكتابة الأخرى التى يبدو حتميًا فيها أن يتمكن القارئ من تحديد اللحظات الخيالية السيرة الذاتية[٣]. ففى السرد الذاتى يدعى الراوى أن «هذه الأحداث التى تؤكدها هذه الجمل وقعت لى». وفى أية سيرة ذاتية أصيلة يمكن اعتبار هذا الراوى والمؤلف الفعلى لهذه الجمل شخصًا واحدًا، ويحق لنا أن نحكم على كل جملة ما إذا كانت صادقة أم كاذبة. (فى السير الذاتية الخيالية مثل "مول

(1) Derrida, 1992, p. 190.

(٢) يقول ديريدا إن الكتابة تعامل دائمًا باعتبارها "طفيلا" من جانب التراث الفلسفى (Derrida, 1988, p. 102). وانظر ميلر (١٩٧٩).

(٣) للاطلاع على مناقشة عن الطبيعية الخيالية للسيرة الذاتية انظر de Man (١٩٨٤).

فلاندرز" لديفو أو"توقعات كبرى" لديكنز نميز بصورة واضحة ضمير المتكلم في النص عن المؤلف؛ فضمير المتكلم قادر على الكذب، أما المؤلف فلا.) ومن السير الذاتية التى ترتكز كثيرًا على هذا الادعاء ما يعرف بالاعترافات: سير ذاتية يوجّه فيها المرء للشعور بأن الحقيقة مخبأة – لسبب وجيه – إلى أن تحين لحظة الإفصاح عنها فى اللغة[١].

هنا نبدو كأننا فى أبعد نقطة ممكنة عن الخيال. وإذا وجدنا فى القراءة سيرة ذاتية اعترافية نتشكك فيما إذا كان علينا أن نحكم على عباراتها التقريرية على أساس صدقها أم نستمتع بها كخيال فربما كان علينا أيضا أن نتخلى عن أى احتمال لتجربة شيء كقوة الاعتراف. (هذا لا يصدق إذا وجدنا أنفسنا غير مصدقين بعض العبارات – فالإمساك بكاتب سيرة ذاتية وهو يكذب قد يشبه تسجيل لحظة صراع داخلى شرس مع الذاكرة والضمير، والعثور على قوة الاعتراف معززة.) ولكن كما رأينا فما نظن أنه يقول الحقيقة ينتقل إلينا عن طريق نظم لغوية وغير لغوية – عن طريق تاريخ النوع الأدبى للسيرة الذاتية (بما فى ذلك السيرة الذاتية الخيالية) مثلاً – وقد نختبر كحقيقة عملاً يستغل هذه النظم بنجاح، وبالتالى فهو خيال إلى حد ما أو تفصيل لشخصية قابلة للتصديق على نماذج موجودة. وبالنسبة للكاتب فإنتاج اعتراف مقنع قد يعنى التنصل من أشكال تقليدية وسوابق خيالية، إلا أن هذا التنصل فى حد ذاته تقليدى. (المتكلم فى غزلية "أستروفيل وستلا" لـ فيليب سيدنى

(١) من الغريب أن ديريدا يربط تطوره الفكرى ومؤسسة الأدب بفكرة الاعتراف. فيتحدث فى أحد اللقاءات عن رغبة مراهقة فى الإمساك بذكرى ما يحدث – "شيء يشبه حركة عاطفية نحو الثقة والاعتراف" (Derrida. 1992. 34) – ويقول إن من بين النصوص الأولى التى اهتم بها الاعترافات، لا سيما اعترافات روسو وجيد. ثم يعرّف الأدب بأنه مؤسسة (ولكنها مؤسسة خيالية) تسمح للمرء من حيث المبدأ بأن يقول كل شيء (tout dire)، سواء بمعنى الوصف الكلى أو بمعنى الكلام دون قيود.

والذى يمكن اعتباره هو المؤلف يقيم دعواه بقول الحقيقة مرارًا على رفضه الأعراف البترياركية.) وهكذا فحتى السير الذاتية الأقوى لا يسعها الإفلات من الخيال، وبعض الاعترافات المهمة تقر بذلك، ولكنها تفلح فى الحفاظ على قوة قول الحقيقة فى الاعتراف. والآن نشرع فى تقديم مثال.

الاعتراف ككتابة: الصبا- لـ ج. م. كويتسى

الكاتب الجنوب أفريقى ج. م. كويتسى ليس معروفًا بالمكاشفة الذاتية الاعترافية. ففى سلسلة من سبع روايات بدءًا برواية "أرض الغسق" (**Duskland**) فى ١٩٧٤ وحتى "سيد بطرسبرج" (**Master of Petersburg**) فى ١٩٩٤ ابتكر لنفسه أسلوبًا روائيًا لا يقدم أى تلميح لحضور شخصى للمؤلف. وما كتبه كويتسى من تعليقات نقدية أيضًا – وكتابيه "الكتابة البيضاء" (**White Writing**) و"الإهانة" (**Giving Offense**) ومقالاته التى جُمعت فى "مضاعفة النقطة" (**Doubling the Point**) – كلها لا تندرج ضمن المكاشفة الذاتية. ويبلغ إحجامه عن تعليل قصصه من منظور حياته إلى حد الحمق فى اللقاء المكتوب الذى نشر فى عدد ١٩٩٤ الخاص من مجلة "ساوث أتلانتك كوارترلى" المخصص لكويتسى: فالأسئلة التى تحتل ما يقرب من ثلاث عشرة صفحة إجمالاً يجاب عليها فيما يزيد قليلاً عن صفحة واحدة.

المسألة ليست مباشرة بهذه الصورة بالطبع – وكويتسى أول من يتفق مع ذلك. ففى مستهل سلسلة اللقاءات التى تشكل جزءًا من "مضاعفة النقطة" يجيب عن سؤال ديفيد آتويل الأول، والذى يتعلق بمسألة غياب الكتابة الخاصة بالسيرة الذاتية من إنتاجه الأدبى بما يلى:

«دعنى أتعامل مع هذا باعتباره سؤالاً عــن قــول الحقيقــة لا باعتباره سؤالاً عن السيرة الذاتية. فالكتابة كلها بالمعنى الأوسع سيرة ذاتية: كل ما تكتب، حتى النقد والقصص، يكتبك كما تكتبه»[1].

وتتواتر من حين لآخر لحظات سيرة ذاتية من نوع أكثر وضوحا، ويمثــل حوار كويتسى مع آتويل فى "مضاعفة النقطة" أداة لتأمــل مطــول عــن تطــوره الفكرى. وينتهى آخر اللقاءات فى ذلك الكتاب بفقرة غير عادية يحكى فيها كويتسى قصة حياته حتى سنوات ١٩٨١-١٩٨٣. ومن سمات هذه الفقرة أن كويتسى يختار أن يتكلم عن نفسه كصبى بضمير الغائب وفى زمن المضارع. وفيما يلى وصــفه جزءا من صباه الأول:

«سنوات حياته فى ريف وورتشــستر (١٩٤٨-١٩٥١) كصبى ذى خلفية أفريكانية ملتحق بمدرسة إعدادية إنجليزية فى حقبة شهدت صحوة قومية أفريكانية، حقبة أعدت لمنــع ذوى الأصول الأفريكانية من تنشئة أطفالهم على الحديث بالإنجليزية، توقظ فيه أحلامًا عسيرة يرى فيها نفسه مطاردًا ومتــهمًا؛ وفى سن الثانية عشرة يخالجه شعور ناضج بالتهميش الاجتماعى[2].

ولا يقول «الآن يبدأ فى الشعور بالقرب من الأنــا: ســيرة الآخر تنحسر إلى سيرة ذاتية» إلا فى حديثه عن التحاقه فى سن الخامسة والعشرين (أى فى منتصف عمره حتى تاريخ اللقــاء) بجامعة تكساس كطالب دراسات عليا.

(1) Coetzee, 1992, p. 17.
(2) Coetzee, 1992, p. 393.

لكن هذا كله لم يهيئ قراءه للكتاب الذى صدر فى سنة ١٩٩٧. يعتبر "الصبا: مشاهد من حياة ريفية"[١] حكاية قصيرة (وشديدة الانتقائية) لشباب كويتسى فى وورتشستر وبعض من تجاربه كمراهق فى كيب تاون. تقع الأحداث الرئيسة للكتاب حين يبلغ جون سن العاشرة إلى الثالثة عشرة (أى بين ١٩٥٠ و١٩٥٣)؛ والخلفية (التى لا تُرى إلا بعينى الصبى) هى خلفية السنوات الأولى من الحكومة القومية الأفريكانية لجنوب أفريقيا ونزول أسرة كويتسى من مكانة الطبقة المتوسطة إلى شيء أقرب إلى الفقر. وتُروى كالفقرة التى تتناول صباه فى لقاء "مضاعفة النقطة" بضمير الغائب وفى زمن المضارع.

ونتيجة هذا الاختيار لنمط العرض مباشرة فذة، بل نكاد نقول ضحالة فى سرد الأحداث، وليس شعور الألفة الذى نخرج به من سيرة ذاتية اعترافية من نوع أكثر رشدًا. وفيما يلى عينة من سرد مباشر يتضح فيه تأثير اختيار كويتسى غير العادى للضمير والزمن:

> «مرة فى السنة يأتى سيرك بوزويل إلى وورتشستر. كل من فى فصله يذهبون؛ لمدة أسبوع يتواصل الحديث عن السيرك ولا شيء غيره. حتى الأطفال الملونون يذهبون بصورة ما: يقفون خارج الخيمة لساعات يستمعون للفرقة ويتلصصون خلل الفتحات.
>
> ينوون الذهاب بعد ظهر الأحد، حين يكون أبوه يلعب الكريكت. أمه تجعلها نزهة لثلاثتهم. ولكنها عند كشك التذاكر تسمع صدمة أسعار بعد ظهر الأحد المرتفعة: سدسان

(1) Boyhood: Scenes from Provincial Life.

للأطفال، نصف للكبار. ليس معها ما يكفى من المال. تشترى تذكرتين له ولشقيقه وتقول لهما: "ادخـلا، سـأنتظر هنـا". لا يرضى ولكنها تصر». (٤٧)

من نافلة القول إن هذا الأسلوب السردى غير مألوف فى السيرة الذاتية. فإذا أخذنا نموذجين سابقين يحكيان قصة طفولة كاتب موهوب هما "نشأة هنرى آدمـز" و"لوحة للفنان فى شبابه" نجد أن كليهما يستخدمان ضمير الغائب (عمـل جـويس مزيج عمد من الحقيقة والخيال بالطبع)، وإن دونا بزمن الماضى – ويمكن لكليهما نتيجة لذلك أن يستعملا سخرية الكبار لتعقيد سذاجة الصبى. كثيـر مـن قـصص كويتسى يقترب من نمط سيرة ذاتية أكثر منه فى "الصبا": يـستعمل فـى معظمـه ضمير المتكلم، ومن بين الاستثناءين يستعمل زمن الماضى. ولا يستعمل كلاً مـن ضمير الغائب وزمن المضارع إلا "سيد بطرسبرج"، ومما يلاحظ أن هذه الروايـة التى كانت آخر ما كتب قبل "الصبا" يمكن اعتبارها الأكثر اعترافية(١).

ونتحول إلى مضمون عمل كويتسى ونشير إلى أنه يذكرنا بعديد من الـسير الذاتية الاعترافية المعروفة، سواء أكانت أصيلة أو روائية أو شبه روائية. فكما هو حال الشاب أوغسطين فى "اعترافات" (**Confessions**) ومارسيل الشاب فى "بحثـا عن الزمن الضائع" (**À la recherché du temps perdu**) فإن الحضور الأقـوى فى حياة الشاب جون هو حضور أمه، حتى فى تمرده عليها؛ ويصعب الهروب من الشعور بأن الإقرار بهذه الدرجة من الارتباط يتطلب صراعا داخليا حاذا. وكما فى "اعترافات" روسو وفى عديد من اعترافات دوستوييفسكى الروائية فإن الحياة التـى تروى تفاصيلها تتميز بأسرار مخفية بحرص شديد وبشعور حاد بالعار. وصـدمة

---

(١) للمزيد عن هذه الرواية وقوتها الاعترافية انظر Attridge (١٩٩٦).

صراحة السيرة الذاتية بعد سنوات عديدة من المقاومة والكتمان توحي بنهج اعترافي. والسؤال الذى أود أن أطرحه هو ما إذا كان الاعتراف ممكنا بضمير الغائب وبزمن المضارع.

إن كويتسى نفسه له تحليل دقيق للاعتراف قد يلقى الضوء على هذا السؤال، وهو مقال مطول بعنوان "الاعتراف والتردد"(١) نشر أول مرة فى سنة ١٩٨٥ وأعيد نشره فى "مضاعفة النقطة". (تأليف هذا المقال نفسه فى عامى ١٩٨٢-١٩٨٣ هو الذى يعتبره كويتسى فى لقائه الأخير فى الكتاب اللحظة المحورية فى حياته الأدبية التى استمرت عشرين عاما، لحظة يكتشف بعدها أنه لا يستطيع أن يحكى حياته بضمير الغائب.) ففى تناوله "لحن كرويتسر" لتولستوى و"اعترافات" روسو و"ملاحظات من تحت الأرض" و"العبيط" و"الممسوس" لدوستوييفسكى يبين كويتسى الإسهاب البنيوى فى سياق دنيوى. فكل فعل اعترافى يخضع لفحص انعكاسى ذاتى: يمكن مناقشة دافعه ويمكن الاعتراف بدنسه (أو بزيف ادعائه الطهر)، ويمكن مساءلة الدافع لهذا التطويل فى المساءلة، والاعتراف بنقصها، وهكذا بلا نهاية. (فى تصور أكبر لكتابات كويتسى قد يرى المرء أن مقاله عن الاعتراف يعد فى حد ذاته مثالاً على هذا الانعكاس الذاتى الشكى من جانب الشخص الذى يحاول الاعتراف.) والاعتراف فى السياق الدينى، وهو فعل إيمانى يؤكده الحرص على الفضيلة، هو وحده الذى يمكن أن تكون له عاقبة غير تعسفية.

وفى "الصبا" نجد أن اختيار كويتسى للضمير والزمن هو الذى يحول دون الدوران اللا متناهى للاعتراف بقطع التيار عنه قبل أن يبدأ فى الدوران. فاستعمال ضمير الغائب يفصل الصوت السردى ضمنا عن الوعى المسرود، ويقول لنا إن

---

(1) 'Confession and Double Thoughts'.

هذا كان شخصنا آخر وإننا نقرأ ترجمة لحياة شخص آخر لا سيرة ذاتية. واستعمال زمن المضارع يؤكد مباشرة الأحداث المروية ويحرم النص أية استعادة للأحداث وأية نقطة يمكن للكاتب أن يتأمل منها ويعبر عن الندم على التصرفات والمواقف الموصوفة (أو الرضا عنها). بعبارة أخرى يحقق كويتسى التأثير نفسه الذى يصادفنا فى أعماله الروائية، فالقارئ يحرَم راحة مستوى فوق سردى أو منظور يمكن منه للمؤلف أن يطلق أحكامه (على ذاته الأولى فى هذا المقام). ولو كان لأحد أن يتحمل مسؤولية الحكم على الصبى فى "الصبا" فهو القارئ، وبالتالى يزّج بالقارئ فى الشرك الأخلاقى الذى ينصبه العمل.

وفى مقاله عن الاعتراف يؤكد كويتسى بصورة خاصة على الصلة بين الاعتراف والحقيقة. فبتركيزه انتباهه على الاعتراف الدنيوى يفترض التفرقة التالية:

> «بوسعنا أن نحدد معالم نمط لكتابة السيرة الذاتية يمكن أن نسميه "الاعتراف" لتمييزه عن "المذكرات" و"الاعتذار" بناءً على دافع ضمنى بقول حقيقة جوهرية عن الذات»[1].

هذه "الحقيقة الجوهرية" ليست مسألة حقيقة تاريخية أو واقعية، وهو نطاق "المذكرات"، كما أنها ليست مسألة تفسير بنية الذات أو تشوهها أو التماس الأعذار لها، وهى مهمة "الاعتذار"[2]. ففى لقائه الأول مع آتويل فى "مضاعفة النقطة" يوضح كويتسى أن "الحقيقة الجوهرية" فى الاعتراف هى ألا يُظن بها أنها حقيقة

(1) Coetzee. 1992. p. 252.

(٢) التماس الأعذار قد يضعف الاعتراف، لأنه ينطوى على تفادٍ للذنب الذى يتوقف الاعتراف على الإقرار به. لكن العلاقة أكثر تعقيدًا كما يقول بول دى مان فى تناوله لحظات الاعتراف لدى روسو (١٩٧٩، ص٢٧٨-٣٠١). فيرى دى مان أن "الأعذار تفرز الذنب نفسه الذى تبرئه" (ص٢٩٩).

"أعلى" أو "أعمق" قد يتوصل إليها الاعتراف لو تم بنية خالصة وبشجاعة كافية. ويصف عملية التوصل لحقيقة السيرة الذاتية (لا يستخدم لفظ "اعتراف" هنا، لكن الصلة واضحة) كعملية كتابة، والكتابة المفهومة بصورة خاصة:

«من السذاجة الظن بأن الكتابة عملية بسيطة من مرحلتين، أى أن تقرر ما تريد أن تقول، ثم تقوله. بل العكس هو الصحيح كما نعلم جميعًا، فأنت تكتب لأنك لا تعرف ما تريد أن تقول ... إذن فالكتابة تنطوى على تفاعل بين الدفع نحو المستقبل والذى يأخذك إلى الصفحة البيضاء فى المقام الأول وإلى مقاومة. جزء من تلك المقاومة نفسى، لكن جزءًا منها أيضًا عفوية فطرية فى اللغة: ميل الكلمات لاستدعاء كلمات أخرى، وللوقوع فى قوالب تظل تتكاثر. ومن هذا التفاعل ينشأ إن كنتَ مجدودًا ما تعرفه أو تتمنى أن تعرفه وتعتبره حقيقيًا».

(ص١٨)

ويضيف قائلاً:

«أنا لا أرى أن كتابة السيرة الذاتية "المباشرة" تختلف نوعيًا عما أصف. فالحقيقة شيء يأتى فى عملية الكتابة، أو يأتى من عملية الكتابة».

(ص١٨)

إذن "فالحقيقة الجوهرية عن الذات" وهى هدف الاعتراف ليست مجرد كشف ما عرفه الكاتب ولكن كتمه لشعوره بالذنب والعار؛ بل هى شيء يظهر فى البوح

إن ظهرت. وهى لا "تكتشف" من جانب القارئ باعتبارها سلسلة حقائق لم تتكشف بعد؛ وهى لا تعايش إلا فى القراءة، أو فى نوع بعينه من القراءة. والنص لا يشير إلى الحقيقة؛ بل يفرزها. أى إن الاعتراف لا ينبتّ عن القصص.

والآن، فالاعتراف كما يشير كويتسى فى مقاله يعتبر فى العــادة عنــصرًا واحدًا فى سلسلة: ارتكاب ذنب فاعتراف فندم فغفران. ولكن فــى تنــاول قــصة أوغسطين عن سرقته الكمثرى من حديقة أحد جيرانه يقول إن «الذنب ليس عنصرًا جوهريًا» (ص٢٥٢). وما يبحث عنه أوغسطين هو حقيقة عن نفسه تعلل السرقة، «مصدر داخل النفس للخطأ». وبالنسبة لأوغسطين لن يجد هذا المصدر إلا بإقراره بنعمة الرب: اكتشاف الحقيقة سيكون فى الوقت نفسه الغفران. أما فى الاعتــراف الدنيوى فمثل هذا الغفران غير ممكن؛ حتى المغفرة للنفس كما يبينها كويتسى فــى تناوله قصة "الممسوس" تخضع لمزيد من الشك فى النفس. ويقول كويتــسى قبيــل ختام مقاله: «نهاية الاعتراف أن يبوح المرء بالحقيقة لنفسه ومــن أجــل نفــسه» (ص٢٩١).

قد تبدو هذه للوهلة الأولى عبارة مفاجئة: أليس الاعتراف بوحًــا بالحقيقــة لغيرك أو للآخر، بوح بما ظل حتى تلك اللحظة سرًا دفينًا؟ قد يكون هــذا أســاس اعترافات روسو وعديد من الأعمال الاعترافية التى تلت بعد صدوره القوى. لكــن توكيد كويتسى هو فهمه الحقيقة كشىء يتم التوصل إليه فى عملية التعبير وليــست حقيقة دفينة تكتشف فى النهاية. وإذا كان سعى الكاتب للتعبير عما لا يعرفــه بعــد عقده الوعى بوجود جمهور والحاجة لإقناع طرف آخر، فإنه يضعف وينحرف عن هدفه. يقول كويتسى قبل ذلك فى مقاله وترديدًا لقول تولستوى إن «شرط الــصدق ليس معرفة الذات تمامًا، بل التوجه نحو الحقيقــة» (ص٢٦١)، وهــذا الحــرص

الطاغى على الحقيقة لا يمكن حذفه وتبديده إلا بحرص على طرف آخر فى الحوار.[1]

ولا داعى لأن يقرأ المرء بختين أو ديريدا حتى يعى أن محاولته الكتابة لنفسه دون غيره مصيرها الفشل؛ فاللغة المنطوقة تقوم دائمًا على وجود محاور أو محاور محتمل، والـ "نفس" التى يكتب من أجلها المرء ليست مكانًا موصدًا بإحكام، بل مكان يعج حركة دائبة لكيانات غير النفس. والاعتراف عام بالضرورة، لأن اللغة عامة. لكن استحالة خطة البوح بالحقيقة للنفس ومن أجل النفس ليست سببًا لعدم كونها مرغوبة؛ بل العكس، فالرغبة تكون فى أقوى صورها فى مواجهة المستحيل. لكن استحالة هذه الخطة سبب آخر للا نهائية الاعتراف.

وإذا كان بوح المرء بالحقيقة لنفسه هو الغرض من الاعتراف الدنيوى فمن الواضح أن التالى فى سلسلة المكونات التقليدية وهو الندم ليس ملازمًا أساسيًا. فالشعور بالندم والتعبير عنه بالنسبة لما اكتشفه المرء (أو أفرزه) فى بوحه لا يضيف شيئًا لصدق الاعتراف؛ ويطلق جولة أخرى من مساءلة النفس، حيث يشك الفاعل فى أصالة مشاعره. (يصدق ذلك بصورة أكبر لو تم الاعتراف لشخص آخر أو لآخرين، حيث يجنى المرء كل شىء من ظهور الندم.) وقد يكون الندم – أو ما له قيمة فى الندم – يكرر ما هو كامن بالفعل فى الاعتراف بمعناه الكامل. فلو كان الاعتراف هو اكتشاف حقيقة عن النفس كانت تراوغه، ولم يكن المرء يعرفها، ولم يكن يعرف أنه لا يعرفها فهو ينطوى على نوع من تحمل المسؤولية عن تلك الحقيقة. فما أعترف به حقيقة تخصنى أنا وحدى. وبإعطائها

(١) الاعتراف يشبه فى بنيته الهدية فى رأى ديريدا؛ فلو حدث فعل عطاء حقيقى فلابد أن يكون بدون أى وعى برد الفعل الممكن من جانب الآخر. انظر ديريدا (١٩٩١).

شكلاً وبإخراجها للوجود كحقيقة فأنا أعترف بأنها صادقة وبأنها تخصني. وإذا كان الشكل الأنسب لتحمل المسؤولية هذا هو القص – وهو شيء لا يمكن معرفته سلفًا كما يؤكد كويتسي – فالقص أصدق مما كانت ستكون عليه "الحقيقة"(١).

نعود الآن إلى "الصبا". فمع أنه يفتقد زخارف العمل الاعترافي التقليدي – وأهمها كما رأينا استخدامه ضمير الغائب وزمن المضارع – فالكتاب يمثل خطة الاعتراف كما قدمها كويتسي في المقال الذي تناولنا وفي لقاءات كتابه "مضاعفة النقطة". وتلك الخطة لا يحكم عليها القارئ بالطبع، لأن غرض الاعتراف «البوح بالحقيقة للنفس ومن أجل النفس»؛ لكن القارئ بوسعه أن يشهد على ما قد نسميه تقليدًا لرولان بارت عن الواقعية (Barthes, 1986) "نتيجة الاعتراف" – تجربة في القراءة لتعبير عن حقيقة في ماضي حياة أحد الكتّاب. وليس معنى ذلك أن العمل يُقرأ مجردًا من الفن؛ بل العكس؛ فكل جملة تبدو كأنها نحتت لتعطي التأثير الأمثل. وإليكم مثال ليس سردًا في زمن المضارع، بل كذكرى حيث يلعب جون وشقيقه الأصغر بآلة كاتبة في حجرة كرار عمتهما آني. ويرى الصبيان في زيارتهما أحد الحقول آلة لطحن الأذرة:

> «أقنع شقيقه بأن يضع يده تحت القمع الذى تسقط فيه كسر الأذرة، ثم أدار المقبض. وللحظة وقبل أن يتوقف شعر بعظام الأصابع الرقيقة وهى تنسحق. ووقف شقيقه بيده عالقة فى الآلة شاحبًا يعتصره الألم، تعلو وجهه نظرة متسائلة حائرة.

(١) فى أكثر أعماله اعترافية وهو Circumfession (عمل أخر يهتم بعمق بالعلاقة بالأم) يعبر ديريدا عن إعجابه بعبارة أوغسطين veritarem facere أى صنع الحقيقة، حقيقة «لستُ موقنًا أنها تدخل ضمن أية ديانة بسبب الأدب، ولا تدخل ضمن أى أدب بسبب الدين (ديريدا، ١٩٩٣، ص٤٨).

هرع مضيفوهما جميعًا إلى المستشفى، حيث بتر أحد الأطباء نصف الإصبع الأوسط من كف شقيقه الأيسر ...

لم يعتذر لشقيقه قط، ولم يلق اللوم على ما فعل. لكن الذكرى ثقل يرهقه، ذكرى المقاومة الواهنة للحم والعظم، ثم الانسحاق»

(ص١١٩)

نحت اللغة الذى يحسه القارئ هنا جزء من تجربة كفاح صوغ الحقيقة (وبالتالى اكتشافها)، أحد عناصر ذلك التفاعل بين "الدفع نحو المستقبل" ومقاومة النفس والأداة التى يصفها كويتسى نفسه. وعدم وجود محاولة لتفسير الفعل الرهيب الموصوف هنا أو تعليله لا يقلل من صدقه. واستخدام ضمير الغائب وزمن المضارع جزء من محاولة الصدق هذه؛ ورأينا ذلك فى سرده هذه الفترة من حياته فى لقاء يدخل فيه كويتسى فى هذا المزاج.

إن الاعتراف والحقيقة لا ينفصلان عن اللغة كما أشار أوغسطين فى مثال سابق على التفكير التفكيكى. وفى قراءته حديث أوغسطين إلى الرب بأنه يبوح له بالحقيقة «فى قلبى أمامك فى اعتراف؛ وفى كتابتى أمام عديد من الشهود»[١] يطرح ديريدا تساؤلاً عما إذا كان فعل الكتابة نفسه ذنبا يستوجب الاعتراف[٢]. وهذا الاقتراح يجد صدى لدى كاتبين غيره ممن يمكن تسميتهما تفكيكيين. فيرى دى مان فى مقاله عن "اعترافات" روسو أن الأخير مهدد بعمل اللغة كالآلة،

(1) Confession X. I. 1.

(٢) ١٩٩٣، ص٤٦-٤٨.

ما يضرب إسفينًا «بين معنى أى نص وتطبيقه»[١]. وفى "سيد بطرسبورج" يبتكر كويتسى شخصية يعترف صاحبها - لنفسه - بأنه يجرب الكتابة كمدخل إلى الشر. والشخصية ليست خيالية إلا فى جزء منها، واسمه فيودور دوستويفسكى، وهو على وشك الشروع فى رواية جديدة هى "الممسوس" يلعب الاعتراف فيها دورًا حيويًا. وهو أيضًا ج. م. كويتسى يعترف بحقيقة صنعه قصصًا بالطبع.

(١) ١٩٧٩، ص ٢٩٨.

المصادر والمراجع

Attridge, Derek (1996), 'Expecting the Unexpected in Coetzee's *Master of Petersburg* and Derrida's Recent Writings', in *Applying: to Derrida*, ed. John Brannigan, Ruth Robbins and Julian Wolfreys (London: Macmillan), pp. 21–40.

Barthes, Roland (1986), 'The Reality Effect', in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Oxford: Blackwell), pp. 141–8.

Coetzee, J. M. (1992), *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell (Cambridge, MA: Harvard University Press).

—— (1994), *The Master of Petersburg* (London: Secker and Warburg).

—— (1997), *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (New York: Viking).

de Man, Paul (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven, CT: Yale University Press).

—— (1984), 'Autobiography as De-Facement', *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press), pp. 67–81.

Derrida, Jacques (1988), *Limited Inc.*, ed. Gerald Graff (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1991), *Given Time: I. Counterfeit Money*, trans. Peggy Kamuf (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1992), *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge).

—— (1993), *Circumfession*, in Geoffrey Bennington and Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, trans. Geoffrey Bennington (Chicago, IL: University of Chicago Press).

Miller, J. Hillis (1979), 'The Critic as Host', in Harold Bloom *et al.*, *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press), pp. 217–53.

٧

التفكيكية والفيلم

روبرت سميث

تقديم

صحيح أن ديريدا نشر مع برنارد شتيجلر كتابًا عن التليفزيون[١]؛ ويشير في الندوات من حين لآخر إلى الأفلام[٢]؛ بل إنه ظهر في فيلم "رقص الأشباح"[٣]؛ ويقول إنه يشاهد كثيرًا من الأفلام[٤] ولكن على خلاف إسهامات ديريدا الضخمة في سائر المجالات يظل ما كتب عن الأفلام قليلاً حسب علمي. فنشر أعدادًا متفاوتة من الأعمال في مجالات ذات صلة وثيقة بها كالتصوير والحوار والموسيقا والرسم والقصص[٥]، في حين لا شيء عن الأفلام – ولو أنه يمكن القول إن الأفلام تشمل مزيجًا من بعض تلك المجالات ذات الصلة أو كلها. وكل ما نُشر بضع ملاحظات في لقاء عام عن الفنون المكانية (وهي ملاحظات سنبحثها بالتأكيد). وقد يفاجأ البعض وربما يحبَطون لإحجام ديريدا عن الخوض في هذا

---

(1) Derrida and Stiegler. 1996.

(٢) سمعت مثلا أن Blow up لأنطونيوني نوقش في ندوة لديريدا في باريس منذ سنوات.

(3) Ghost Dance. McMullen, 1983

(4) Brunette and Wills. 1994. p. 9.

(٥) انظر
"Lecture de 'Droit de Regards'" (Feu la Cendre). 'Ce qui Reste à Force de Musique (La Vérité en peinture) and 'Survivre'.

الموضوع نظرًا لأنه (أ) كتب عن تلك المجالات ذات الصلة به (ب) أعماله واسعة النطاق لدرجة أن التغاضي عن الأفلام قد يجعلها تبدو كما لو كانت نقطة عمياء (جـ) هناك نصوص فلسفية مهمة تتناول الأفلام وتتضمن اهتمامًا نقديًا جادًا (ناهيك عن وفرة الأفلام المهمة والمثيرة للفكر) (د) خلفية ديريدا في علم الظواهر – وهو مبحث يتعامل بكثافة مع الصوت والصورة في الزمن – تؤهله للمهمة بشكل ممتاز. ومن ناحية أخرى فمن القسوة أن يشكو المرء من قلة إنتاجية جاك ديريدا (نظرة خاطفة إلى قائمة منشوراته ستسر من لا يعرفونها). وصمت ديريدا النسبي على أية حال لم يمنع الباحثين في الدراسات السينمائية من الكتابة بصورة تفكيكية عن الأفلام أو عن التفكيكية والأفلام (كما لم تمنع وودى آلن من إخراج فيلم بعنوان "تفكيك هارى"). وهناك كتاب على سبيل المثال بعنوان "الشاشة/ المسرح: ديريدا والنظرية السينمائية" يرسم خارطة مفيدة لهذا المجال[١]. وهناك أيضًا عمل "بعد بنيوى" أوسع نطاقًا عن الأفلام يدور في رأى من الآراء حول ستيفن هيث في المملكة المتحدة وجيل ديليوز في فرنسا، وهو ما لا يعدم الصلة بالتفكيكية. ويظل مقالنا هذا قريبًا من ديريدا ويتداول كلمتى "ديريدا" و"التفكيكية" بشكل مترادف، على نحو لا يثير الجدل[٢].

الحاضر والإطار

قد نحتاج لأن نعرف ما التفكيكية ثم ما الفيلم قبل أن نتشاحن حول الصلة بينهما. يشكل سؤال "ما التفكيكية؟" جزءًا جوهريًا مزعجًا من التفكيكية حتى إن

(1) Screen/Play: Derrida and Film Theory. Brunette and Wills. 1989.

(٢) قد يرغب القراء في الرجوع أيضًا لمقالنا 'Short Cuts to Derrida' وهو مقال عن فيلم "طرق مختصرة" لروبرت ألتمان في علاقته بفكرة ديريدا عن الارتكاس (Smith. 1996).

طرحه يؤدى إلى إيماءة معقدة؛ ناهيك عن مقاومة التفكيكية للتعريف حتى إذا تجاهل المرء هذه المشكلة، وحاول أن يجيب عن السؤال من منظور أكثر مباشرة. فكأى سؤال عن كنه الشىء فإن سؤال "ما التفكيكية؟" أيضًا يخلد أسلوب تفكير راسخًا ومتفشيًا يقبل التصنيف بوصفه "جوهريًا" أى يفترض أن الأشياء لها جواهر وهذه الجواهر يمكن استنباطها بالدقة الفلسفية المعهودة؛ فى حين أن التفكيكية، وإن كانت لا تقل دقة، تتحدى بشكل لا يكل وتخرج عن النهج الجوهرى. وسأظل على مستوى أكثر محلية وأتخير موضوعات عالجها ديريدا ويمكن تطبيقها على دراسة الأفلام، بدلاً من افتراض أن وزن مشروع موحد يسمى "التفكيكية" يمكن حلحلته بها.

إذا كان هذا الشرط الخاص بالتفكيكية يعنى ضمنًا أن الأفلام تمثل موضوع درس متسقًا فإنه لا يجب أن يعنى ذلك. حتى فى (دعنا نطلق عليه) المجال الجوهرى يحتدم الخلاف حول تعريف الفيلم. ونحن تحيزنا بالفعل بتسمية مقالنا "التفكيكية والفيلم" بدلاً من "التفكيكية والسينما" – أو "التفكيكية والأفلام". فكل عبارة لها تحيزاتها. فـ "السينما" تشير إلى الصناعة والنشاط الاجتماعى لا إلى المنتَج الجمالى الأنقى الذى تشير إليه كلمة "فيلم"، إلا أن "التفكيكية والسينما" يظل أكثر رنينًا من نظيره الشعبى "التفكيكية والأفلام". يميل الباحثون العلميون للكتابة عن "الفيلم"؛ والصحافيون عن "السينما". وبوسع المرء أن يحلل هذه الأشياء باستفاضة؛ فاختيار المصطلحات يثير تساؤلات ثقافية وسياسية واقتصادية واسعة. واللعب وراء المصطلحات الثلاثة جميعًا على سبيل المثال هو صراع بين أوروبا وأمريكا على المنشأ الأصلى للفيلم/ السينما/ الأفلام (ولو أن الهند من مركزها فى "بوليوود" تنتج فى الحقيقة العدد الأكبر بين الدول كافة من الأفلام سنويًا). وعند تناولنا "حديقة الديناصورات" سنبتعد قليلاً ونفترض أنه على الرغم من اتساع هذه المصطلحات – الفيلم، السينما، الأفلام – فليس منها ما يمتد ليشمل حتى بالاتحاد مع الآخرَين نطاق الظواهر التى تشملها اليوم تجربة الـ ... ماذا نسميها؟

إن النقطة التى يُرسم فيها الحد حول الفيلم بعامة، أو أحد الأفلام بخاصة، هو فى حد ذاته مسألة تتناولها التفكيكية، وسنتأمل مثالاً على ذلك بعد لحظات. ولكن دعونا نرجع للخلف ونحاول أن نطرح السؤال الجوهرى "ما الفيلم؟" – ونتمنى أن نجيب عليه بطريقة أقل جوهرية وأكثر "تفكيكية".

الفيلم من أى نوع (من الفيلم المنزلى إلى الفيلم القنبلة المتعدد الأجزاء) وبغض النظر عن مضمونه أو أسلوبه، هو تسجيل على الأقل. يسجل ما هو حاضر، وما سيصبح حاضرًا، أمام آلة تصوير[١]. وحتى فى حالة "التسجيل على الهواء" تكون للفيلم خاصية أن يشاهَد مرة أخرى فى وقت لاحق، بعد زوال اللحظة الراهنة. فمع أنه على الهواء فهو بالفعل حاضر مبدئيًا كتسجيل. وبالتالى فقد يطيل ما كان سيضيع بدونه. فالفيلم «يحرس من بؤس الأشياء» حسب قول المخرج الألمانى فيم فندرز، «أى اندثارها»[٢].

كان مشاهدو الأفلام الأوائل تدهشهم وتهز مشاعرهم هذه الهبة الخارقة التى تجود بها الأفلام، وهى بعث ما مضى. والشكل المرئى من الأفلام حل محل التسجيلات الصوتية فى القدرة على محاكاة تجربة الحاضر. ويبدو أن الفيلم يعيد إلى الحياة ما كان سيضيع بلا رجعة لولاه؛ فهو يشوش الفارق بين الحياة والموت بطريقة مذهلة. والنص الأول فى دراسات الأفلام وهو "نظرية الفيلم" لـسيجفريد كراكاور يفصل هذه السمة الأساسية، ويؤكد على أهميتها باتخاذه عبارة "خلاص الواقع المادى" بما تحمل من إيحاءات مسيحية عنوانًا جانبيًا له[٣]. ويبدو أن إحياء

---

(١) ظهور التقنية الرقمية تزيد من تعقيد هذا المخطط، حيث يسمح بإيجاد صورة متحركة من صور متحركة أخرى، وبذلك يقطع الصلة بالحاضر. لكن الصلة لا تفصل بالضرورة، بل تخفف فقط.

(٢) نقلاً عن Beicken and Kolker, 1993, p. 4.

(3) Siegfried Kracauer, Theory of Film: Redemption of Physical Reality, 1960.

الحاضر الضائع بكل ما ينطوى عليه ضمنا من انفعال دينى أو دنيوى يحدد مهمة الفيلم الأساسية وبالتالى طبيعته.

ولكن هل نحن على يقين من أن للفيلم بنية تعويضية بهذه البساطة؟ أو بالأحرى هل نحن موقنون من أن الحاضر، وهو القيمة التى يتاجر بها الفيلم بشرائها من الماضى لبيعها فى المستقبل، يمكن أن يضيع ويغتنم بهذا التماثل؟ وقد يساورنا التردد بما لدى ديريدا لكى يقوله عن الحاضر.

يمكن وصف ديريدا بأنه فيلسوف التراث الفائق، والإضافة هنا بمعنييها: الانتماء إلى ذلك التراث والتفلسف فيه فى الوقت نفسه، أى نقده. ومن سمات هذا التراث وجود خط تساؤل لا يسأل "ما هو؟" بالنمط الجوهرى، بل "كيف يمكن؟" وبتطبيق هذا النمط من التساؤل على الفيلم – حيث يعد الفيلم تسجيلاً للحاضر – قد نتساءل: «كيف يمكن تسجيل الحاضر؟ ماذا فى الحاضر يستوجب التسجيل؟ وإذا أمكن تسجيل الحاضر وتكراره وإعادة إنتاجه واقتباسه و و و، فماذا يقول ذلك عن الحاضر؟»

إذن دعونا نجب عن السؤال. ملاحظة أولى ستكون أن الحاضر قابل للتسجيل فعلاً. وإذا كان الحال كذلك فإن الحاضر يرهف السمع للمستقبل إن صح التعبير، ذلك أن تسجيل الحاضر مصمم مبدئيا لكى يعاد تنشيطه بعد الحدث المسجل الذى كان حاضرا؛ ويستحيل رؤية تسجيل لشىء قبل حدوثه بالطبع. والحاضر يحظى بألفة مع المستقبل بالفعل؛ وهو ما يمكن الاستدلال عليه من قابليته التسجيل. ولمزيد من الدقة فهذه الألفة مع المستقبل تنم عن ألفة الحاضر مع نفسه فى المستقبل، لا مع مستقبل غامض ما بصورة عامة، لأننا نتحدث عن إمكانية تسجيل، ومن ثم تسجيل له بالضرورة. وبقدر ما هو قابل للتسجيل فالحاضر يرتبط بذاته (المسجلة) فى المستقبل.

والمعانى الضمنية لأى استدلال "فائق" وتفكيكى أولىّ كهذا أوسع نطاقًا ممـــا قد تنم عنه لهجته الجافة. اثنان من هذه المعانى الضمنية يتعلقان بـــالزمن بـــصفة عامة وبالفيلم بصفة خاصة. ففيما يتصل بالزمن قد نستنتج أن المستقبل لـــيس مـــا كان كما يقال. فلو أن جزءًا من الحاضر (فى شكل قابلية تسجيل يجسدها فى هـــذه الحالة الفيلم) تعلق بنفسه فى المستقبل، فإن المستقبل يعد موجودا بالفعل بمعنى من المعانى، وبالتالى يفشل فى التأهل لأن يكون "مستقبليًا" تمامًـــا. وقابليـــة الحاضـــر للتسجيل توحى بأن المستقبل يخفق فى التحرك قدمًا وبعيدًا عن الحاضر. فيتـــداخل المستقبل مع الحاضر قبل حدوث المستقبل. وهذا الافتراض ينذر بتقـــويض فكـــرة الزمن باعتباره سلسلة متعاقبة من "الآنات"، وهى فكرة تشكل أســـاس كثيـــر مـــن التفكير لا فى الغيب وحسب، بل فى الحياة اليومية.

إذن ما الذى تسجله آلة تصوير حين تسجل شـــيئًا يفتـــرض أنـــه حاضـــر؟ الحاضر سواء سجل أم لم يسجل، قابليته للتسجيل تعود عليه، هـــى حالـــة تـــضع الحاضر فى علاقة بنفسه فى "المستقبل". ولا يعنى هذا إلا أن الحاضر منبتّ عـــن ذاته؛ ولكى يتصل بنفسه بمرور "الزمن" أو أيًا كانت الوسيلة الغريبة الجديدة لابـــد من وجود فاصل، حائل، مكان، زمان، ثغرة للحاضر يتصل بنفسه عبرهـــا. ومـــا يسمى "حاضرًا" يخفق فى أن يكون حاضرًا تمامًا بالنسبة لنفسه؛ فهو مؤجـــل عـــن نفسه ومنبت عنها فى "مستقبل". ويبتكـــر ديريـــدا مـــصطلح **différance** ليمـــسك بالحركة المزدوجة لحاضر يختلف عن نفسه ويقسمها، يؤجل نفسه عبر الـــزمن[١]. هذه الأزمة تنشأ فى حالتها عن قابلية الحاضر للتسجيل، وهى حالة تشبه ما يـــشير إليه ديريدا بلفظ "قابلية التكرار" (**iterability**)[٢].

---

(1) Derrida, 1972a.
(2) Derrida, 1972c.

بهذا المنطق ندرك أن تعريف الفيلم بأنه تسجيل للحاضر لا يكفى. فالحاضر الذى يسجله فيلم ليس حاضرًا، بل إنه ليس حاضرًا تمامًا بالنسبة لنفسه، لكنه لا يصبح قابلاً للتسجيل إلا إذا لم يكن ... لابد للحاضر أن يكون شيئًا غير نفسه حتى يكون الفيلم ممكنًا؛ فالفيلم يتوقف على لا هوية الحاضر مع نفسه. وقد يظن الفيلم أنه يسجل الحاضر كما كان، ولكن لن يكون هناك فيلم لو كان الحاضر مجرد حاضر. والسؤال الجوهرى "ما الفيلم؟" يؤدى إلى السؤال الفائق كيف يكون الفيلم ممكنًا، والذى يؤدى بدوره إلى دوامة تفكيكية لا يصبح الشىء فيها ممكنًا إلا إذا كان مستحيلاً. أى نوع من العقلانية هذا؟ المنطق يصعب تخطئته، ومن ثم فربما كنا إزاء منطق عاقل دون أن يكون عقلانيًا. وهل هناك أشكال للعقل خارج العقلانية؟

إن فكرة الحاضر تكشف عن إحدى أغنى نقاط التداخل بين التفكيكية والفيلم. فهى توحى مثلاً بصورة أغرب وأكثر مخالفة للمنطق من "عودة الموتى" والمرتبطة بقدرة الفيلم على إحياء شخوص من الماضى: فلو قصرت هذه الشخوص عن معرفة ذاتها فهل كانت أشباحًا؟ فأى نوع من التلبس المضاعف بالأشباح يجرى فى تجربة الشاشة؟

دعنا نتحرك قدمًا. هناك منطقة أخرى تتداخل فيها التفكيكية والفيلم من الداخل وتتعلق بـ "الإطار" أو "الحد". والحد قد لا يقل ضرورة للفيلم عن إمكانية التسجيل؛ فماذا يكون الفيلم بدون حد (مادى وزمانى)؟ يستفيض ديريدا فى فكرة حد العمل الفنى أو إطاره فى "الحقيقة فى التصوير الزيتى"[1]، ولكن ثم مقالاً آخر فى خلدى هو "التأمل – فى فرويد"[2]. ومن بين عشرات القضايا التى يطرح تبرز قضية التوتر بين القوى الداخلية والخارجية فى عمل من الأعمال لتخدم غرضنا

(1) The Truth in Painting, Derrida, 1978.
(2) "To Speculate – on "Freud"", Derrida, 1980.

على أفضل وجه. والعمل فى هذه الحالة كتاب فرويد الشهير "فيما وراء مبدأ المتعة". ويشكل مقال ديريدا قراءة دقيقة لنص فرويد.

فى كتابه "فيما وراء مبدأ المتعة" يبدأ فرويد بالحديث عن صبى (هو حفيده فى الحقيقة) اسمه إرنست، وعن علاقة إرنست بأمه (آنا ابنة سيجموند فى الحقيقة). فيرى فرويد أن إدراك إرنست للعلاقة ترمز له لعبة يلعبها إرنست. فيأخذ الصبى بكرة ويظل يلقى بها بعيدًا ثم يجذبها نحوه قائلاً "بعيد!" حين يقذف بها و"قريب!" حين يستعيدها. يقول فرويد إن اللعبة ترمز للأم، والصبى يمثل تركها إياه ثم عودتها له. وهى نقطة تثير الجدل وتخضع لكم هائل من النقاش التحليلى النفسى.

بدلاً من الخوض فى الجدل التحليلى النفسى نفسه، يختار ديريدا أن يناقش شيئًا يبدو هامشيًا بالنسبة للعبة (كأنه محلل نفسى بارع). فيرى أن فرويد يظل طوال النص يدور حول الفرضية الرئيسة لبحثه، وهى أن مبدأ المتعة يرقى لمستوى غريزة للموت. ويتخذ فرويد خطوات جريئة فى اتجاه هذه الفرضية، ثم ينسحب فى وجل، ويظل كذلك فى نمط متكرر. ويتساءل ديريدا ما إذا كان فرويد نفسه يلعب لعبة البكرة فينبذ الفرضية ثم يقرها ...

لو كان الحال كذلك فالعلاقة بين المشهدين، كتابة الجد ولعب الحفيد، علاقة سيرة ذاتية ضمنًا، لا لأن فرويد اختار أن يكتب عن حفيده فيما كان سيصبح تقريرًا "علميًا" أو وصفًا محايدًا لولا ذلك، ولا سيرة ذاتية بأسلوب نفسى وحسب؛ بل لأن سيجموند وإرنست علقا فى نمط واحد من النبذ والاسترجاع؛ فالنص يمضى فى هذا النمط والسيرة الذاتية تحدث على مستوى بنيوى (نصى) لا نفسى. والعلاقة بين داخل النص وخارجه، أى مسألة حده، تتحول فجأة. فمثلاً، هل فرويد مؤلف هذا النص أم هناك آلة أقوى تحركه؟ وماذا عن هذه العلاقة بين المضمون (حكاية لعبة

الصبى) والشكل (الرواح والعودة فى نقاش فرويد، لو اعتُبر هـذا شـكلاً) حيـث لا يسعنا القول بأن المضمون يعكس الشكل لأنها جزء منه، ومن ثم لا يمكن أن تعكسه من جديد؟ وإن أمكن القول بأنه يعكسه، ألا يؤدى هذا إلى انعكـاس لا متنـاهٍ (كمـا تعكس أداة توضع على زجاج العربة الزجاج الذى تزينه) ما يحول من حيث المبـدأ دون إغلاق النص بحد آمن؟ وإن احتوى المضمون على الشكل بنَسخه، ألا يتوقـف نموذج الشكل/ المضمون عن أن يكون له معنى؟ تبدأ التساؤلات فى التضاعف.

كما انتقلنا من التفكير الفائق إلى التفكير التفكيكى ننتقل الآن مـن معالجـة "بنيوية" إلى معالجة "بعد بنيوية". يلاحظ ديريدا ويحلل كيفية بناء الـنص وأنماطـه الإيقاعية والفكرية وعلى كل المستويات. ونظرًا لأن هذه البنى تتقاطع مـع حـدود النص فلا مجال لتحديد المستوى أو البنية التى تواجهنا. فـالبنى علـى اختلافهـا تتشارك فى هوية شكلية وتخلق جموحًا يجعل من المستحيل حسم حالة العمل ككل.

بوعينا بمثل هذا "المنطق" نعود إلى الفيلم. سبق أن ذكرنـا ويـم ويـنـدرز، يمثل فيلمه "باريس، تكساس" مثالاً عمليًا. فيتبين أنه كما فى "فيما وراء مبدأ المتعة" وفى قراءة ديريدا له، هناك تضاعفات غريبة تتردد بين إنتاج "بـاريس، تكـساس" والحكاية التى يرويها.

تحكى قصة الفيلم ضمن ما تحكى عن بحث بطلها تـرافيس عـن منـشأه. فيتضح أن أمه حملت فيه فى بلدة تسمى باريس بولاية تكساس الأمريكية بما بـين الاسمين من تنافر، وإليها يتوجه فى بداية الفيلم، فيجتـاز الـصحراء مـن منفـاه الاختيارى فى المكسيك عبر الحدود مع الولايات المتحدة. هذه القصة العادية لرجل يبحث عن منشأه تتضاعف وتتعقد فى بحث الفيلم نفسه عن نقطة يبدأ منها.

هناك نص كتبه ويندرز بعنوان «كمن يطير عميانيًا بدون أدوات: عن نقطة الانطلاق في "باريس، تكساس"»[1] يسجل هذا البحث. في الجملة الافتتاحية يروى ويندرز أن «القصة تحكى عن رجل يظهر في مكان ما في الصحراء ويعود للحضارة». ثم يقول: «قبل التصوير تفقدنا حدود المكسيك مع الولايات المتحدة كاملة». هذا الوقت «قبل التصوير» يضاعف ما قبل تاريخ قصة الفيلم نفسها، أى تجوال ترافيس في منفاه حول تلك الحدود في وقت ما قبل بدء القصة نفسها. وتتداخل حكاية استطلاع المخرج مع حكاية شخصية الفيلم الرئيسة. فتختلط أصول الفيلم بالحكاية التى يحكيها. ويمتزج "إطار" الفيلم، أى تاريخ إنتاجه، بـ "إطار" الحكاية ما يجعل تثبيت هذا الإطار يبدو تعسفيًا. وهناك بنية أكثر هيمنة من كلا الحكايتين تغمر كليهما وتفيض.

وكما في "فيما وراء مبدأ المتعة" لفرويد ينصاع فيلم ويندرز لقانون يتعلق بالسيرة الذاتية يشق إطار العمل ويؤدى لتسرب بين المستويين. والسيرة الذاتية لا تنتمى لنفس شخصية بقدر ما تنتمى لقوة تآمرية بها شيء كالآلة أو آلى. فأين تكمن قوة "باريس، تكساس"؟ ليس فى الفيلم تمامًا ولا فى الإنتاج تمامًا. وفى "تأمل فرويد" يتحدث ديريدا عن "السيرة الذاتية للكتابة": فهل يحق لنا أن نتحدث عن "سيرة ذاتية للفيلم"؟

ديريدا ينص كلماته

نظرًا لندرة ما كتب ديريدا عن الفيلم ركزنا حتى الآن على استقراء ما كتب في مجالات أخرى وتطبيقه على الفيلم. ومع ذلك فهناك حديث له عن الفنون المكانية، وهو حديث يستحق نظرة عن كثب. فحين سئل عن انتشار التفكيكية في مناطق تبدو للوهلة الأولى نائية كالسينما أجاب ديريدا قائلاً:

(1) Wim Wenders. "Like Flying Blind without Instruments: on the Turning Point in Paris, Texas" (1991).

«فوجئت قليلاً بمدى إمكانية تطبيق المخططات التفكيكية أو استثمارها فى مسائل غريبة علىّ، سواء أكنا نتحدث عن العمارة أو السينما أو النظرية القانونية. لكن مفاجأتى نصف مفاجـــأة، لأن البرنامج كما فهمته أو استوعبته جعل ذلك ضروريًا. ولو سألنى أحدهم قبل عشرين سنة (اللقاء تم فى سنة ١٩٩٠) عما إذا كنت أرى أن التفكيكية تهم الناس فى مجالات غريبة علـــىّ لكانت إجابتى بالإيجاب كمبدأ، فهى حتمية بكل تأكيد، ولكنى فى الوقت نفسه ما كنت سأتصور إمكانية حدوث ذلك»[١].

ولأن التفكيكية تجعل من ضرورة الانتشار موضوعا فليس من الغريـــب ألا تظل التفكيكية نفسها مقصورة على تحليل النصوص الفلسفية. وهذه هـــى "مـــسألة المبدأ" التى يشير إليها ديريدا. وحقيقة أن "الدراسات التفكيكيـــة للأفـــلام" موجـــودة بالفعل تثبت ذلك. وهذا يحسم موقف التفكيكية فى علاقتها بالفيلم، فارتباطهما كـــان حتميا بصورة ما.

ثم ينتقل مجريا اللقاء، بيتر برونيت وديفيد ويلز، إلى أسئلة أكثـــر تحديـــدًا. فيودان أن يسمعا فكر ديريدا عن "الوجود" الصامت للشىء المرئى. فيـــسأله بيتـــر برونيت قائلاً:

«هل هناك حاضر ظواهرى لا يتوفر للكلمـــات وينبغـــى التعامل معه فى الشىء المرئى؟ هل الفيلم مجال وسط لأنه حاضر كشىء مرئى، ولكن يجب قراءته كالكلمات؟»

(ص١٢)

(1) Brunette and Wills. 1994. p. 11.

وكانت إجابة ديريدا مغذية للفكر. فيقول إن هناك طريقتين لتفسير الحقيقة التى ترى أن العمل الفنى المكانى لا يتكلم. فمن ناحية «هناك على جانب مثل هذا العمل الفنى الأبكم مكان، مكان حقيقى تجد الكلمات من منظوره وفيه حدودها». ولكن من ناحية أخرى بوسعنا دائمًا أن نتلقى مثل هذه الأعمال أو أن نقرأها أو نفسرها كلغة خطاب محتملة:

«أى إن هذه الأعمال الصامتة تتكلم فعلاً فى الحقيقة ومفعمة بلغات الخطاب الواقعية، ومن هذا المنظور فالعمل الصامت يصبح خطابًا أكثر تسلطًا – يصبح مكان كلمة تزداد قوة لأنها صامتة، وهو ما يحمل فى طياته كالقول المأثور واقعية استدلالية متسلطة بصورة لا متناهية، أى متسلطة لاهوتيًا بصورة ما».

(ص١٣)

بالتالى «فالمرء دائمًا بين التأويلين» والصمت والخطاب (المحتمل). ولكن ماذا عن الفيلم؟ أين مكان الفيلم فى هذا؟

الفيلم كما يرى بيتر برونيت يحقق حالة وسطًا. ويوافق ديريدا على ذلك. وفيما يلى إجابته كاملة، ورقمنا بعض النقاط للتعليق عليها:

«والآن فالفيلم حالة شديدة الخصوصية. أولاً (١) لأن تأثير الحاضر تعقّده الحركة والحراك والتتابع والزمانية؛ ثانيًا (٢) لأن العلاقة بالخطاب شديدة التعقيد دون حتى الحديث عن الفارق بين الفيلم الصامت والفيلم الناطق، فحتى فى الفيلم الصامت نجد أن العلاقة بالكلمة معقدة للغاية؛ (٣) لو كانت هناك

خصوصية للوسيط السينمائى فهى غربته عن الكلمة. أى إنه حتى السينما الأكثر كلامًا تفترض إعادة كتابة الكلمة ضمن عنصر سينمائى محدد لا تحكمه الكلمة. ولو كان ثم شىء بعينه فى السينما أو فى الفيديو - دون التطرق إلى الفروق بين الفيديو والتليفزيون - فهو الشكل الذى يتم فيه تشغيل الخطاب أو كتابته أو وضعه دون التحكم فى الكلمة من حيث المبدأ. ومن هذا المنطلق يمكن أن نجد فى الفيلم الوسيلة لإعادة النظر فى العلاقات بين الكلمة والفن الصامت، والتى استقرت قبل ظهور السينما. فقبل ظهور السينما كان هناك الرسم والعمارة والنحت، وفى داخلها كان المرء يجد بنى مأسست العلاقة بين الخطاب واللا خطاب فى الفن. فلو سمح ظهور السينما بنشأة شىء جديد تمامًا فهو إيجاد طريقة أخرى للتلاعب بالتراتبيات.

(٤) أنا لا أتحدث فى هذا المقام عن السينما بعامة، وإلا لكنت قلت إن هناك ممارسات سينمائية تعيد صياغة سلطة الخطاب، فى حين تسعى ممارسات غيرها لعمل أشياء أكثر شبهًا بالتصوير الفوتوغرافى أو الزيتى - ولاتزال هناك ممارسات ثالثة تتلاعب بشكل مختلف بالعلاقات بين الخطاب والاستدلال واللا استدلال. وكنت فى تردد فى الحديث عن أى فن، لا سيما السينما، من هذا المنظور. وأرى أن هناك اختلافًا أكبر بين الأعمال المختلفة والأساليب المختلفة للعمل السينمائى مما بين السينما والتصوير الفوتوغرافى. وفى تلك الحالة فلعلنا نتعامل مع عديد من الفنون المختلفة داخل الوسيط التقنى الواحد -

(٥) لو عرَّفنا السينما على أساس أدواتها التقنية – وهكذا فربما ليست ثمة وحدة فى الفن السينمائى. ولا أدرى ماذا ترى، لكن نهجًا سينمائيًا ما قد يكون أقرب لنوع بعينه من الأدب منه لنهج سينمائى غيره. وهكذا فلابد من التساؤل عما إذا كان تعريف أحد الفنون – على فرض أن بوسعنا الحديث عن السينما كأننا نعرف ما الفن – ينبع من الوسيط التقنى أم لا، أى ما إذا كان ينبع من أدوات كآلة التصوير القادرة على عمل أشياء لا مجال لعملها بالكتابة أو بالرسم. فهل هذا كافٍ لتعريف الفن، أو هل تتوقف خصوصية فيلم ما على الوسيط التقنى بدرجة أقل وعلى صلته بعمل أدبى ما بدرجة أكبر، وليس بفيلم غيره؟ لا أدرى. وهذه بالنسبة لى تساؤلات لا أجوبة عليها. لكنى فى الوقت نفسه أشعر بأن على المرء ألا يحط من شأن أدوات الفيلم».

(ص١٣-١٤)

ولنأخذ النقاط بالترتيب:

١- سبق أن تحدثنا عن الحاضر، فقابليته التسجيل تتم ضمنًا عن عدم تجانسه الذاتى. من ثم فلو أخذنا الصورة الضوئية لوجه أختى، فالحاضر الذى أسجله ينقسم سلفًا. فماذا لو كنت أصورها وهى تتحرك؟ إضافة إلى "الإرجاء" (**différance**) فى حاضرها، والذى يضاعفها ويقسمها إلى ما لا نهاية، يتحرك جسدها بعيدًا ومن لحظة لأخرى "تعيد إنتاج" نفسها

بمعنى من المعانى. وكل لحظة جديدة تسجل "تكرارًا" لها. وفى الوقت نفسه فكل تكرار بوصفه لحظة فى حد ذاته يعتبر منقسمًا ومؤجلاً. والحاضر المادى لجسم إنسان يرتج ويتبدل، فهو ليس حاضرًا تمامًا - بل أشبه فى الحقيقة بصورة على الشاشة الفضية.

٢- هناك اختلاف بيّن بين الفيلم الناطق والفيلم الصامت فى العلاقة بالخطاب؛ فأحدهما يتكلم والآخر لا يتكلم. لكن الفيلم الصامت قد يكون مفعمًا بـ "الخطاب المحتمل" الذى عرّفه ديريدا قبل قليل. فالشخوص ينطقون بكلمات ليست كلها منسوخة فى عناوين فرعية، لكن كل موقف تصويرى قد يكون مفعمًا بخطاب محتمل وإيماءات ونظرات ذات مغزى وغير ذلك. وهناك مستوى من التأويل قد يجعل المشاهد ما لا يقال فى الفيلم عنده معلنا، وهى قاعدة تنطبق بالقدر نفسه على الفيلم الناطق بالطبع. فالسينما تتذبذب بين قطبى الخطاب (الخطاب الفعلى والمحتمل) واللا خطاب (بلوغ الكلمة حدها الأقصى واقترابها من خرس أشبه بخرس النحت أو العمارة).

٣- تظل خصوصية الوسيط السينمائى "غريبة على العالم". والخطاب لا يحكم الوسيط. وإن فعل يتغير الوسيط. يصبح استدلاليًا وتحكمه الكلمة فى جوهره ويكف عن كونه سينمائيًا - لأن السينمائى يشمل بالضرورة صورًا متحركة تمنع الخطاب من تولى الأمر. وإن حكم الخطاب إلى حد إقصاء الصورة المتحركة فلن يكون الحديث عن سينما. من ثم «يبدأ عمل الخطاب أو إدراجه أو تعيين موقعه دون أن يحكم العمل». وتقدم السينما طريقة جديدة لتعليل "التراتبيات" فى إطار الفن، فى مقابل سلطة الخطاب.

٤- مع ذلك فبعض السينمات ستظل أكثر تقليدية ومشاركة فى تلك السلطة من غيرها. ومن أمثلة هذه "السينما" الأفلام ذات الكثير من الرواة الخارجيين أو الوثائقيات. وقد يكون هناك مما يجمع بين هؤلاء والأعمال السينمائية الاستدلالية ما هو أكثر مما يجمعها بالأعمال السينمائية غير الاستدلالية.

٥- النقطة الأخيرة تتعلق بمشروعية تعريف عمل فنى تبعًا لوسيطه الفنى؛ وهى آلة التصوير فى حالة الفيلم. ويشكك ديريدا فى هذه المشروعية و «يساوره شعور قوى بأن المرء لا ينبغى أن يقلل من أهمية أدوات الفيلم». والنقطة السابقة نفسها تبرر الشك؛ فإذا كان ما يجمع بين بعض الأفلام وأشكال الفنون غير السينمائية أكثر مما يجمعها بأفلام غيرها فإن تعريف السينما على أساس آلة التصوير يصبح واهيًا. وكذلك إذا كان لابد من تعريف سائر أشكال الفنون بهذه الصورة - كالكتابة مثلاً - فسرعان ما يفلت زمام الأمور؛ فهل تعرّف الكتابة حسب استخدام قلم أو حاسوب أو جهاز تسجيل؟ ومن المشكلات الأخرى لتعريف السينما بهذه الصورة أن ظهور التقنية الرقمية أتاحت إمكانية تجاوز استخدام آلة التصوير بصنع أفلام من أفلام أو صور غيرها (انظر النقطة ٤). ومن ناحية أخرى فآلة التصوير ستظل موجودة، وحتى فى حالة التقنية الرقمية لابد من وجود آلة التصوير لتسجيل الصورة الأصلية. ورغبة ديريدا فى الإصرار على أهميتها تتجاوب مع توكيده على أن المفاهيم المثالية ظاهريًا لابد أن تمر من باب الكتابة. "فمفهوم" الإرجاء **(différance)** على سبيل المثال لابد من أن يحال إلى شكله المكتوب

حتى تعمل الفكرة بحيث لا يمكن للمرء أن يفصل التصورى عن المثالى أو المجرد عن المادى.[١]

ويستمر اللقاء ويتحول النقاش إلى دور المبدع فى العمل الفنى. فلكل من جسد المبدع وتوقيعه دخل. ويأتى المثال من الرسم – من فنسنت فان جوخ. يتحدث ديريدا بانبهار عن نوعية الحاضر الجسدى الذى يؤثر فى لوحة زيتية لفان جوخ، ولكنه فى نهاية إجابته يطرح سؤالاً عن إمكانية تطبيق تعليقاته على الفيلم. ويقول: «بالنسبة لفان جوخ بوسعنا أن نقول إنه كان وحده مع فرشاته، أما فى حالة الفيلم فما المقابل، أين الجسد فى تلك الحالة؟ (ص١٦). ليس ثم مبدع فرد، جسد فرد، يبدع فيلمًا على الرغم من كل ما يقال فى دراسات الأفلام عن "المخرج". فالجسد المبدع، المتعدد الأشكال والمتشظى، فى الفيلم يفشل فى إقرار تجربتنا معه.

مع ذلك فأصل الفيلم يتميز بطريقة ما يختارها ديريدا للمناقشة فيما يتعلق بالتوقيع. وهذا لا يشير إلى توقيع مفهوم بشكل تقليدى، بل إلى ظروف "وجود" عمل فنى مرة أخرى، إمكانية وجوده وإدراكه وتلقيه. وهذا ما قال:

> «لا ينبغى الخلط بين التوقيع واسم المؤلف أو لقبه أو نوع العمل، فهو ليس سوى حدث العمل فى حد ذاته، بقدر ما يدل بصورة ما ... على أن أحدًا فعل ذلك، وهذا ما يبقى. فالمؤلف مات – ولا نعرف من هو – ولكنه يبقى. ومع ذلك، وهنا تتدخل المشكلة المؤسسية السياسية بأكملها، يستحيل التصديق على توقيعه، أى الإقرار به باعتباره توقيعًا، ما لم يكن ثم مجال

(1) Derrida. 1972a.

مؤسسى يمكن تلقيه فيه وإضفاء الشرعية عليه وما إلى ذلك. لابد من "منظومة" اجتماعية تقول إن هذا الشيء أنجز – ولا ندرى من أنجزه ولا نعلم كنهه – ومع ذلك فسنضعه فى متحف أو فى سجل ما؛ سنعتبره عملاً فنيًا. ولا يعد عملاً فنيًا إلا بهذا التصديق السياسى والاجتماعى على التوقيع؛ لن يكون ثم توقيع. وأرى من جانبى أن التوقيع لا وجود له قبل التصديق عليه، وهو أمر يتوقف على المجتمع والأعراف والمؤسسات وإجراءات الشرعنة. وهكذا فليس هناك عمل موقَّع قبل التصديق على توقيعه ...»

(ص١٨)

ومع أن ملاحظات ديريدا تشير إلى "فن" من نوع أكثر رسوخا من الفيلم، فهى تنطبق. ومع أن الكيان "المبدع" للفيلم قد يكون متفرقًا فالفيلم موجود بوصفه "حدثا". وحقيقة وجوده تشكل نوعًا من التوقيع – "ها هو". ولا أحد يقول ذلك أو يكتبه، فهو ضمنى فى كونه أنجز. لكن "الوجود" لا وجود له فى فراغ. والإعلان الصامت عن الوجود يصرخ طلبًا لإقراره، لأنه إعلانى بمعنى ما. وعلامة التوقيع التى تقول عن العمل الفنى "ها هو" تتطلب أن يقر بها شيء آخر أو تعنى ضمنًا أن شيئًا آخر يقرها. ومن هنا كانت الحاجة لـ "إقرار التوقيع"، لاستجابة ضمنية من الفضاء السياسى والاجتماعى والمؤسسى المحيط بالعمل الفنى والذى يوجد فيه العمل الفنى. فالـ "ها هو" الخاصة بالعمل الفنى تحتاج إلى "نعم، ها هو" من هذا الفضاء. وبقدر ما يتطلب العمل الفنى هذا الاعتراف، وبقدر ما يكون الاعتراف

محفورًا فى إعلان العمل الفنى عن وجوده يمكن القول إن الاعتراف وإن بدا مناقضًا يسبق توقيع العمل نفسه أو يتقدم عليه زمنيًا. والفضاء المؤسسى الذى يشغله العمل الفنى يخاطبه بقوله "نعم، أنت موجود" قبل أن يعلن العمل الفنى عن نفسه بقوله "أنا هنا".

حديقة الديناصورات

لإيضاح بعض مما ذكر أود أن أناقش فيلمًا بعينه بشكل أكثر تفصيلاً ولو أنى لن أقصُر نفسى على الإسهاب فى الآراء التى سبق تناولها. وللتسهيل اخترتُ فيلم "حديقة الديناصورات" الشهير لمخرج شهير هو ستيفن سبيلبرج[١].

لو تضمن الفيلم إحياء لحاضر ضائع فإن "حديقة الديناصورات" بديناصوراته التى أعيدت للحياة عن طريق الاستنساخ يبدو كمجاز للفيلم بصورة عامة، وبالتالى فهو يوجد تأثيرًا ارتداديًا فى النقاش. هناك تاريخ مركب هنا. فالديناصورات كانت موجودة ثم انقرضت، وهى مجهولة بالنسبة للبشر. وبعد ملايين السنين يكتشف البشر عظامها ويشرعون فى إعادة بناء تاريخ الديناصورات (الفعلى). والآن نتحول إلى الخيال. ففى سنة ١٩٩٣ يعرض ستيفن سبيلبرج وصفًا خياليًا فى الفيلم لرجل "يفلح" فى استنساخ الديناصورات. ويحكى "حديقة الديناصورات" قصة رجل يعيد مخلوقات للحياة، وهنا يكمن مجاز للفيلم، ربما فيلم يمثل مجازًا للفيلم بعامة وبالتالى يوجد ارتدادًا لا متناه. والفيلم نفسه من ناحية أخرى، أى فكرة الفيلم لا القصة التى يحكى، يمثل تمرينًا فى الخيال وغير قادر هو نفسه على إعادة الديناصورات للحياة. ومع ذلك فجودة المؤثرات الخاصة قد تهددنا فننسى هذه

(1) Spielberg, 1993.

الحقيقة ونكف عن عدم التصديق، لا سيما أن الاستنساخ لم يعد يدهشنا كشيء بعيد المنال (هل يمكن وصف الفيلم بصورة أعم بأنه استنساخ ثنائي الأبعاد؟) فالقصة على أي الأحوال ليست عن الرجل وحده، بل عن الديناصورات التي نرى. فنحن نشاهد فيلمًا عن إعادة البناء ترينا ما أعيد بناؤه، وبالتالي فهو يكتسب حجية موثقة إن صح التعبير، فهو تصور للعلم ولا يقل ربما عن الجهود العلمية لإعادة البناء (وأنى للعلم أن يعيد الديناصور للحياة بصورة تفوق فيلم سبيلبرج؟) هناك تأثير إعادة بناء مبالغ فيه بعودة الخيال إلى درجة من الصدق حتى مع احتفاظه بوضعه العام كفيلم/خيال. وهذا التأثير المبالغ فيه يشير إلى صعوبة في مسار التاريخ الذي سردتُ لتوى بانتقاله من أصل حقيقي (ديناصورات حية حقيقية) إلى عرض خيالي (ديناصورات مستنسخة رقمية في فيلم). فماذا لو كان بادئًا من الخيالي – السينمائي، الفيلمي – الذي استحال إليه الحقيقي؟ بحيث لا يكون بينهما تضارب؟ بحيث يكون الحقيقي أحد أشكال الخيالي كما هو الحال ربما في "حديقة الديناصورات".

ولكن هل كانوا موجودين أصلاً؟ صحيح، فنحن نعلم أن الديناصورات كانت "موجودة" وأنها انقرضت. ولكن هل كانت حاضرة أصلاً؟ حاضرة بالمعنى التام والفعلي؟

ربما اخترعت آلات التصوير بعد حقب من عصر الديناصورات، لكن هذا لا يعني أن الديناصورات لم تكن قابلة للتسجيل نظريًا حتى في ذلك الوقت (وبالتالي قابلة للنسخ، وهكذا دواليك). ولو دُربت آلة تصوير عليها لسُجلت. ولو تحققت هذه الفرضية فربما استُحضر المنطق الذي اتبعنا منذ قليل فيما يتعلق بالحاضر. أي إن قابلية الديناصورات للتسجيل تعني ضمنًا أنها لم تكن حاضرة

تمامًا قط. نعم، كانت "موجودة" بمعنى ما، ولكن بمعنى لا يقدم توكيدًا فيما يتعلق بحضورها. وإن كانت قابلة للتسجيل فإنها كانت لا متماثلة ومنفصلة عن ذواتها وترجئ نفسها بصورة لا تناسب العصر عبر الزمن. كانت بمعنى ما مستنسخة آنذاك. وعلى الرغم مما فيه من إبداع فإن "حديقة الديناصورات" يحكي مجرد حكاية تعرض ما كان صحيحًا آنذاك. والمفارقة التاريخية كانت تلائم الديناصور في عصره – كما كانت تلائم كل شيء "حاضر".

ولكن ربما يعزى الفضل لـ "حديقة الديناصورات" لتصوره الاحتمال "التفكيكي" في الوجود في صورة حكاية. و"حديقة الديناصورات" من هذا المنظور يعزز فرضيات ديريدا المتعلقة بـ "خصوصية الوسيط السينمائي". تذكر أن "الكلمة" لا تحكم الأخير: ففيلم مثل "حديقة الديناصورات" وأفلام سبيلبرج بصورة أعم بتوكيدها على المرئي والمدهش والمذهل والعجيب يبدو "سينمائيًا" بصفة خاصة في هذا الصدد. وأفلام سبيلبرج "متكلمة" (الشخوص فيها تتكلم بصوت عالٍ) وحقيقة كتابتي هذا المقال عن "حديقة الديناصورات" وجعله يقول ما لا يقول صراحةً يشهد بصدق "خطابه المحتمل"، إلا أن الفيلم يعطي ميزة لرؤية بكماء للصور المتحركة بكل إعجازها. وكما في أفلام سبيلبرج الأخرى (إنقاذ المجند رايان؛ لقاءات عن كثب ...) هناك استدعاء حاسم لما لا يمكن تصوره إلى مجال المرئي يقينًا. ونشاهد الشخصيات التي يجسدها كل من جف جولدبلم ولورا درن وسام نيل، وهي تصعقها الدهشة لدى وصولها إلى الحديقة لرؤية قطيع من الديناصورات يرعى، ونحن بدورنا يسكتنا الذهول. فنشاهد المشاهدين وهم يشاهدون، ويوجهنا رد فعلهم ونحن نشاهد معهم: وعلى كلا المستويين ينحني الصوت أمام وليمة العيون هذه (هناك دور مهم تلعبه الموسيقا الخلفية هنا: فمع

ارتفاعها يرين على المشاهدين الصمت كأن بالموسيقا قوة تصيب بالشلل). ما يعنى أننا ربما نشاهد الوسيط السينمائى يعبر عن نفسه، حيث تصيب رؤية الصورة المتحركة المشاهد بالذهول. فيميز "حديقة الديناصورات" نفسه باعتباره "سينما" بصورة مكثفة.

علينا ألا ننسى تحفظات ديريدا على تعريف السينما. و"حديقة الديناصورات" قد يكون سينمائيا لدرجة عالية تعطل هيمنة الكلمة، لكن هذه الخاصية التى تجعله سينمائيا تساعد بالقدر نفسه على فصله عن عديد وافر من غيره من الأعمال السينمائية. ويقال إن ما يجمع بين "حديقة الديناصورات" ومتحف شمع مدام توسو أو ديزنى لاند أكبر مما يجمعه بعديد غيره من الأفلام (نفكر مثلاً فى "أسرار وأكاذيب" أو"زخرفة جدران أمريكية" أو"حسناء اليوم" أو"فى عز الظهر" أو"مانهاتن" أو"النومة الكبرى" وغير ذلك كثير). ألا يردعنا ذلك عن الهوس بـ "حديقة الديناصورات" باعتباره شديد التعبير عن السينما؟ ولو كان "حديقة الديناصورات" بهذا القدر من السينمائية فهل هذا يعنى أن "الأب الروحى" ليس كذلك؟ هل ينبغى إدراج "حديقة الديناصورات" ضمن أعمال الواقع الافتراضى أو فن الحاسوب لا ضمن الأفلام؟

بوسعنا أن نتناول "حديقة الديناصورات" أيضا من منظور مقال "التأمل – فى فرويد" لديريدا – أى من منظور نوع من أزمات حدود السيرة الذاتية. بدأ كل من أتنبورو وسبيلبرج فى الظهور – أم هما مستنسخان؟ فهما يعملان بصورة متطابقة، فإحياء الديناصورات الذى حققته شخصية ريتشارد أتنبورو بوصفه مدير الحديقة يوافق ما حقق ستيفن سبيلبرج باعتباره مخرج الفيلم ... إلى حد ما كما يكرر إرنست حفيد فرويد جده أو العكس عن غير قصد. فيجتمع المشروعان السينمائيان

الخارجي والداخلي؛ ما يؤدى إلى طمس الحد الفاصل بين الداخل والخارج فيبدو كأنه رابط بين المخرج والشخصية، لكنه رابط قد يتجاوز علم النفس ليعبر عن تدابير قوة مجهولة تهيمن على البنية الفوقية للمشروع ككل. ويبدأ ارتداد آخر حيث يعرض أتنبورو شخصيته ومعها مخرجه (الذى يوجد بدوره شخصية أتنبورو أو يحققها فى الواقع). فـ "الخارج" يُمتص فى "الداخل". فأين نضع الفيلم فى هذه الحالة؟ أين هو؟ كيف نرسم حدوده؟

كما تنفتح الحدود مع فكرة "رأس المال". فآلة الثنائى أتنبورو- سبيلبرج لا تبث الروح فى الديناصورات من أجل الخيال وحده، فهى تريد أن تكسب المال أيضًا. وفى هذا الصدد أيضًا يفيض الفيلم على حدوده. فما نرمز إليه اليوم بأنه "فيلم" لا يتوقف عند الناتج الفنى على الشاشة. بداية، هناك منذ مدة طويلة مبدأ النجم الذى يعزز الفيلم من "الخارج". وبالتوازى، يعزز الفيلم النجم، بحيث يوجد كلاهما فى علاقة طفيلية متبادلة. ثم هناك الدعاية التى تحيط بالفيلم. وهل تبدأ تجربة أى فيلم بملخصه الذى يعرض صورًا منه؟ عوامل كهذه تعمل منذ عهد بعيد أيضًا على طمس حدود الفيلم. ولكن فى عصر "حديقة الديناصورات" (إن جاز التعبير) ظهر نوع جديد أو موسع على الأقل من الانتشار فى صورة تسويق تجارى. فالفيلم اليوم، ولا سيما على جانب سبيلبرج من السوق، يعد مشروعًا تجاريًا ضخمًا لا مشروعًا جماليًا حصريًا (ولو أن الفيلم باعتباره أكثر الأشكال الفنية "شعبية" يحتل منطقة وسطًا بينهما) يعنى بتحقيق الربحية الأعلى باستغلال قوة "علامته التجارية". فشعار "حديقة الديناصورات" مطبوع على علب الغداء والملابس الداخلية والفرش وسلاسل المفاتيح واللعب وشنط الظهر والأدوات المكتبية وغيرها، فضلاً عن فرص الربح التى يمثلها أى جزء آخر منه. فإلام يشير مسمى "حديقة الديناصورات" إن لم يكن هذا المشهد الخيالى الغريب من المنتجات

التى لا يزيد الفيلم عن واحد منها؟ وإذا كان الفيلم يمثل المرجعية الحتمية فهو يمثل أيضًا أصل العلامة التجارية التى تقوم عليها هذه السلع. فـ "حديقة الديناصورات" يرمز إلى رأس المال، أى عمل ربحى يسعى دائمًا لتوسيع حدوده، وبالتالى فهو يمثل انتشارًا لا يقاوم لرأس المال إلى ما وراء حدوده.

يمثل "حديقة الديناصورات" حالة مبالغًا فيها لتضاعف رأس المال، لأن الأخير يمثل إحدى التيمات الرئيسة فى القصة. قد يرى البعض فى ذلك زيفًا، فالفيلم يعاقب شخصية ريتشارد أتنبورو على التربح («سنجمع ثروة من هذا المكان!») بينما يقوم بالفعل نفسه على مسافة آمنة، فهو يستغل أتنبورو كشاشة من كل ناحية. كما يناقش الفيلم التسويق. فهل معنى هذا أنه يحتوى على نقده؟ وأنه يستحق أن يوصف بأنه ليبرالى وساخر وعلى وعى سياسى؟ تعبر شخصية جف جولدبلم مثلاً عن شكوك فى مشروع الحديقة من حيث قابليته للتطبيق وأهدافه المالية؛ وهو شك له ما يبرره. ولكن ليس ثم فارق. فربما كان الفيلم شديد التحفظ – فيستوعب النقد. هل هذه من علامات الساعة؟ هل رأس المال قادر حاليًا على إنتاج نقده الذاتى بل لا يجد فيه غضاضة، لأنه يعلم أنه محصن ضده؟ هل هو نقد بالشفعة من أحياء أخرى؟ هل يمتد حبه للتملك إلى استهلاك حتى عكسه؟

كما تنتمى مسألة الحدود من خلال التسويق السلعى أيضًا لفكرة التصديق على التوقيع. فالفيلم يبدأ بلقطة لخوذة يعتمرها أحد العاملين بالحديقة، وعليها شعار "حديقة الديناصورات" وكذلك على كل علب الغداء – مساحتان باللونين الأحمر والأسود بينهما حيوان ضارٍ كشر عن أنيابه. فالشعار، أى الصورة الثابتة "للعلامة التجارية" لـ "حديقة الديناصورات" يتجاوز الفضاء الاجتماعى حول الفيلم. ويمكن القول إنه يصور توتر التوقيع والتصديق على التوقيع (بمقتضى أن ملاحظات

ديريدا على هذا الموضوع مستمدة من آلة تسجيل لا تترجم بسهولة إلى صور كهذه). شعار الخوذة "فى" الفيلم يخص الحديقة فى القصة، لكنه أيضا يسم الفيلم، يشير إلى الفيلم ويؤكد وجوده. وفى هذا الصدد يمكن اعتبار أن الشعار يمثل "التوقيع". ويشير الشعار إلى استهلاك الفيلم فى السوق، فى "المؤسسة" الاجتماعية التى تمثل سياقه. فهو يسم الفيلم من الداخل بينما يعرض الانفصال فى الوقت نفسه وإعطاء نفسه للجمهور باعتباره الأداة التى يتعرف بها الجمهور على الفيلم ويعترف به. هذه الحاجة للاعتراف، والتى تقوم عليها علاقة الفيلم بنفسه قد تشكل "التصديق على توقيعه"، الأداة التى يتم بها التعرف عليه، كما كان، حتى قبل أن يكون، حتى قبل أن "يوجد". من ناحية أخرى ونظرا لأن شعار "حديقة الديناصورات" موجه بصورة مؤكدة للتلاعب بجمهوره، برأس المال، فقد يفعل العكس، أى يحاول محو احتمال التعرف أو الاعتراف ويُخضع هذه العلاقة الأخلاقية لعلاقة تجارية صرفة.

تتمة

يمكن التوسع فى هذه الأفكار بشكل أكثر تفصيلاً – فهى بالتأكيد خصبة بما يكفى. ففيما يتصل بالمفارقة التاريخية مثلاً قد يسترسل فى القضايا التى إصابة أحد ديناصورات الحديقة ببرد بالعدوى من أحد البشر (نراه يعطس). فماذا عن المفارقة التاريخية للمرض؟ فإذا كانت المفارقة التاريخية تؤثر على كل الأشياء "الحاضرة" فهل معنى هذا أن هناك عدوى مفترضة تتهددنا، أننا مرضى من المستقبل، كما كان؟ كما يمكن الاسترسال فى مجالات أخرى من حصيلة ديريدا الفياضة لتحسين فكرتنا عن الفيلم والأفلام. وفيما يتعلق بـ "حديقة الديناصورات" يمكن تبنى تحليل ديريدا لـ "منطق الأنثى الحية" (Logique du Vivante) للنظر فى الأنثوى فى

فيلم سبيلبرج (إناث الديناصورات وحدها تربى فى الحديقة؛ يرد على لسان شخصية جف جولدبلم أن «الديناصورات تأكل البشر فترث النساء الأرض»). فيتحدث ديريدا عن قانون لبقاء الإناث.(١)

وللمتشكك قد يبدو أن "حديقة الديناصورات" يتسع لمقاربة تفكيكية بسهولة مريبة. فلا شك أن "التفكيكية" تجد صعوبة فى التعامل مع أفلام أخرى، ولكن مرة أخرى نظرًا لإصرار التفكيكية أيضًا على عدم سيطرتها على مختلف الأعمال فربما عاد الفشل بشىء من الفائدة. وليس معنى هذا أن التفكيكية أو ديريدا لا يرتقيان بالمستويات العليا للبحث العلمى والصرامة، وأن الفطنة لا تكتسب، بل معناه أن صرامتها وشجاعتها تؤدى فى الغالب لمزيد من الأسئلة لا الأجوبة، وتترك المؤلف التفكيكى مع هدف للدرس تم التفكير فيه بدقة ولكنه لايزال محيرًا. وضيق المساحة السبب الوحيد لعدم تناولنا بالتفصيل أفلامًا أخرى لا سيما الأكثر "مقاومة" منها. فمقاومة العمل للتحكم الفلسفى فيه هى التى تحرك التفكيكية. وكنت أعتزم مثلاً قراءة فيلم "الدوار" لهتشكوك باعتباره نقيض "حديقة الديناصورات" وعملاً غامضًا بصورة خاصة ومقاومًا فى حد ذاته. فكنت سأتكلم عن دوار المحاكاة فى فيلم هتشكوك، حيث يتقاعد سكوتى - شخصية جيمس ستيوارت - من العمل بالشرطة بسبب ظروفه (يعانى دوارًا) ثم يعمل مخبرًا خاصًا لدى أحد أصدقائه لمراقبة زوجة صديقه - أى إن شخصية ستيوارت تكرر دورًا، وبذلك تشارك فى إسراف فى المحاكاة والتكرار. فيتعقب كيم نوفاك التى تؤدى دور فتاة اسمها جودى مأجورة (من قبل الصديق نفسه) لتلعب دور مادلين زوجة الصديق. وفى هذا الدور المزدوج تحاكى نوفاك/ جودى/ مادلين امرأة (كارلوتا فالديز) - وهى ليست حتى من واقع الحياة، بل من لوحة زيتية لكارلوتا، فتخلق مستوى آخر من المحاكاة. فى الوقت نفسه نجد ميدج صديقة سكوتى وتؤدى دورها باربرا بل

(1) Derrida, 1984.

جديس تغار من اهتمام سكوتى المتزايد بنوفاك/ جودى/ مادلين/ كارلوتا/ صـــورة كارلوتا، فتقرر رسم لوحة لنفسها لكى توجد نسخة لنفسها – لوحة زيتية هى نسخة من لوحة كارلوتا بفارق أن ميدج ترسم وجهها فى اللوحة لا وجــه كارلوتـــا ... و"الأصلى" فى كل هذا أى زوجة الــصديق الحقيقيـــة، مـــادلين الحقيقيـــة، تُقتـــل ولا تظهر. هذا المخطط المتقلب، أى التقليد بدون الأصل، يقابـــل مخططـــا آخـــر قدم ديريدا تحليلاً له فيما يتعلق بمايارميه،(1) حيث تنفصم العلاقـــة الثانويـــة بـــين صورة وأصل.

لذا لن أقدم خاتمة، ولكن لعل مفاهيم الحاضر والمفارقة التاريخية والحـــدود وخصوصية الوسيط السينمائى والتوقيع والتصديق على التوقيع وغير ذلك تـــتمكن من إعطاء دراسات الأفلام ما ستحتاج إليه من اتساع وعمق لكى تتعامل مع عـــالم الأفلام المعقد. فبدون فهم جاد لمفاهيم الـــزمن والتـــسجيل وتطويـــع الاســـتدلالى والإحياء والبقاء، وهى مفاهيم جوهرية بالنسبة للفيلم. كيف لنا أن نبدأ فى معرفـــة أبعاد المسألة؟ وإلام يمكن لنا أن نلجأ إن لم نلجأ لنصوص جاك ديريدا؟

(1) Derrida. 1972b.

المصادر والمراجع

Beicken, Peter and Kolken, Robert (1993), *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire* (Cambridge: Cambridge University Press).

Brunette, Peter and Wills, David (1994), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press).

—— (1989), *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton, NJ: Princeton University Press).

Derrida, Jacques (1972a), 'La Différance', in *Marges – de la Philosophie* (Paris: Minuit).

—— (1972b), 'La Double Séance', in *La Dissémination* (Paris: Seuil).

—— (1972c) 'Signature Événement Contexte', in *Marges – de la Philosophie* (Paris: Minuit).

—— (1978), *La Vérité en Peinture* (Paris: Flammarion).

—— (1980), 'Spéculer – sur "Freud"', in *La Carte Postale: de Socrate à Freud et au-delà* (Paris: Aubier-Flammarion).

—— (1984), 'Logique du Vivante', in *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la Politique du Nom Propre* (Paris: Galilée).

—— (1985),'Lecture de "Droit de Regards"', in M.-F. Plissart, *Droit de Regards* (Paris: Minuit).

—— (1986), 'Survivre', in *Parages* (Paris: Galilée).

—— (1987a), 'Ce Qui Reste à Force De Musique', in *Psyché: Inventions de L'Autre* (Paris: Galilée).

—— (1987b), *Feu la Cendre* (Paris: Des Femmes).

Derrida, Jacques and Stiegler, Bemard (1996), *Échographies – de la Télévision* (Paris: Galilée).

Kracauer, Siegfried (1960), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press).

Smith, Robert (1996), 'Short Cuts to Derrida', *Oxford Literary Review*, vol. 18 (1996), pp. 135–44.

Wenders, Wim (1991), 'Like Flying Blind without Instruments: On the Turning Point in *Paris, Texas*', in Wim Wenders, *The Logic of Images*, trans. Michael Hofmann (London: Faber and Faber).

أعمال سينمائية ورد ذكرها فى المقال

Allen, Woody, *Deconstructing Harry* (1997).
—— *Manhattan* (1979).
Antonioni, Michelangelo, *Blow Up* (1969).
Buñuel, Luis, *Belle de Jour* (1967).
Coppola, Francis Ford, *The Godfather* (1972).
Hawks, Howard, *The Big Sleep* (1946).
Hitchcock, Alfred, *Vertigo* (1958).
Leigh, Mike, *Secrets and Lies* (1996).
Lucas, George, *American Graffiti* (1972).
McMullen, Ken, *Ghost Dance* (1983).
Spielberg, Steven, *Jurassic Park* (1993).
Wenders, Wim, *Paris, Texas* (1983).
Zinnemann, Fred, *High Noon* (1952).

٨

التفكيكية والتأويلية

رودولف جاشيه

من بين القضايا الجدلية التى تناولتها التفكيكية حظيت مسألة علاقتها بالتأويلية باهتمام خاص. وكما يقول بوجلر يمكن تكوين مكتبة صغيرة من الكتابات المتصلة بهذا الموضوع(١). على أى فمن سمات النقاش مواجهة عنيدة لا تبدو لها نهاية. وأدى نقد ديريدا مطالبة التأويلية بمعنى غالب، بمعنى واحد وصحيح للنصوص، إلى حكم فلاسفة التأويلية ومنهم جادامر بأن التفكيكية تحتفى بنهاية فلسفات المعنى فى وليمة نيتشوية للكلمات وحرية التلاعب بها. ولكن ينبغى الإشارة إلى أن ديريدا يتخذ مختلف المواقف فى مبحث التأويلية، ولكن فيما ندر وعرَضًا. وأحيانًا تبدو عبارات ديريدا عن التأويلية كأنها نقد لفلسفة ريكور التأويلية. إلا أن الإشارات إلى تأويلية جادامر الفلسفى غائبة عن فحصه التأويل باستثناء رد ديريدا على تدخل جادامر فى لقائهما فى باريس فى سنة ١٩٨١. ومع ذلك فماذا عن الحضور العرضى لاسم شلايرماخر فى كتابات ديريدا؟ ألا توحى بجدل مدبر ومركز مع الأنماط التاريخية لفن التأويل والتراث التأويلى؟ نظرًا لضعف الدليل الداعم لهذا الرأى فلابد من افتراض أن المستهدف فى نقد ديريدا

(1) Pöggeler, 1994, p. 481.

ليس مبحث التأويلية وأنصاره الكثر فى المقام الأول. فلابد أن نطاقه الخاص يقع فى مكان آخر. ومسألة تركيز ديريدا فى كل المواضع التى يتطرق فيها صراحة لمسألة التأويل على إمكانية افتراض معنى/ مضمون ثابت وحاضر بذاته للغات الخطاب أو النصوص وقابل للاستخلاص كاملاً تنطوى على إشارة واضحة لمكان هذا النطاق.

يقول جان جريش إن السياق الأصلى لنقده التأويلية وإن خلا من أية إشارة مباشرة "للتأويلية" هو تطرق ديريدا فى كتابه "الكلام والظواهر" للفرق فى "تحقيقات منطقية" لهاسرل بين التلميح والتصريح ولمحاولة هاسرل التالية فى مناجاة الروح إيجاد تعبير خلو من كل الإشارات – معنى حاضر بذاته وواضح بذاته يمكن فيمه بالحدس ويمثل أساس علم الظواهر. وبعد أن أوضح فى "الكلام والظواهر" الذى يحظى بمكانة خاصة فى حضور هاسرل ويعد سمة جوهرية فى التلقى الظواهرى للمعنى، يواصل ديريدا بيانه أن الإدراك الحسى الذى يشكل الوعى الحى لا يكون خالصًا قط، بل يستلزم التلميح (وبالتالى التمثيل)، ويستنتج أن تفرقة هاسرل بين التلميح والتصريح تصبح بالتالى موضع شك وأن الوعى بالذات والحضور والمعنى لابد أن يتعايشوا مع عدم حضور وعدم هوية وفقدان معنى معين. وهذا النقد للتأمل الظواهرى للحضور وللمفهوم المصاحب للمعنى يستنفد بصورة أكبر فى تناول ديريدا لعلم الظواهر التأويلى لدى هايدجر وقضيته الجوهرية المتعلقة بمعنى الوجود. ويستنتج جرايش أنه إذا كان الزخم الأول لجدل ديريدا مع علم التأويل يتعلق بالفروق الأساسية لعلم الظواهر ومميزاته المؤكدة فإن التفكيكية وعلم التأويل لديهما نقطة اتصال أيضًا. ويركز جرايش على هذه المسألة ليقول بأن فكرة التفكيكية ظواهرية برمتها، وأنها لا تمثل علاقة تعارض مع علم التأويل. ولتوكيد هذه النقطة يعود بالتفكيكية إلى مفهوم هايدجر عن الهدم ويذكر بأنه من مفهوم

تأويل الحقيقة إلى إشكالية الوجود والزمن فإن إنهاء مهمة التأويل يتطلب الهـدم[١]. ولكن إن صح أن التأويل والهدم منفصلان فى علم الظواهر لدى هايـدجر فكيـف يؤثر علم الظواهر المتسائل لدى ديريدا على هذه العلاقة الحميمة؟

وهنا لابد من أن نذكر أنفسنا بأن الاتجاهين الرئيـسين فـى علـم التأويـل المعاصر، فلسفة ريكور التأويلية وتأويل جادامر الفلسفية، يرتكزان بقوة فى الفكـر الظواهرى. وكما يقول ريكور «تظل دراسة الظواهر مسلمة التأويل بلا منـازع»، ويضيف قائلاً إن التأويل مطلوب لأداء المهمة الفلسفية لدراسة الظـواهر، ولـذلك فدراسة الظاهر لا تتشكل بدون مسلمة تأويلية»[٢]. ولكن على الـرغم مـن هـذا الانتماء المتبادل يقول ريكور إن التأويل بحاجة أيضًا لنقد دراسة الظواهر لو قـدر له أن يعزز جدول أعماله الفلسفى. إلا أنه نقد لا يخص فرضيات دراسة الظـواهر وفروقها الأساسية. بل يقتصر على نقد ما يسميه ريكور مثاليـة هاسـرل وولـع هايدجر بالأسس[٣]. كما يؤكد جادامر مرارًا على أن تأويله الفلسفى خاضع لفكـر هايدجر. لكن هذا التسلسل لا يستثنى ما ينتقده باعتباره "رحلة هايدجر الجريئة إلى الخطأ" مثلاً أو إيمانه بقدرته على بلوغ ما وراء الطبيعة عن طريق التساؤل عـن الوجود "خارج" إصرار ما وراء الطبيعة على الوجود[٤]. وما يحتفظ به جادامر من فلسفة هايدجر الظواهرية هو المفهوم الأول لتأويلية الحقيقة. وهنا أيضًا نقد دراسة الظواهر محدود ويتم لتعزيز التأويل. ولكن إذا كانت دراسة الظـواهر والتأويـل ينتميان تبادليًا لبعضهما البعض فمن الممكن رؤية أن تفكيك المفاهيم التـى تقـوم عليها دراسة الظواهر تشكل خطرًا داهمًا على الأسس الفلسفية للتأويل.

---

(1) Greisch, 1996, pp. 353-86.
(2) Ricoeur, 1981, p. 101.
(3) Ricoeur, 1981, pp. 102, 59.
(4) Gadamer, 1989, p. 104.

ومنشأ الاعتراضات الأعنف على التفكيكية من منظور تأويلى فى أعمال جادامر وبعض أتباعه. ومع أن هذه الاعتراضات تشى بسوء تأويل فادح لفكر ديريدا – كأن يرى جادامر مثلاً أن مفهوم ديريدا عن الحضور قائم على غرار فكرة هايدجر عن الوجود (vorhandenheit)[١]. أو حين يصف جروندن تناول ديريدا للدلالة فى كتابه "البحث المنطقى" بأنه قائم على "مادية سيميوطيقية" (Physicalismus des Zeichenhaften)[٢] – فهى فى معظمها سوء تأويل للأمثلة التى تنشأ فيها الحدود الهيكلية المتعلقة بالمميزات الجوهرية لدراسة الظواهر ومسلماتها التأويلية. ومع أن هذه الاعتراضات تهدف إلى قطع كل صلات التأويل بالتفكيكية فإن قول جرايش بوجود نقطة اتصال بينهما تتم عن تداخل يميز كل نقاط الخلاف. ومع ذلك يظل السؤال قائمًا عما يحدث لهذا الانتماء المتبادل، لحلقة الوصل الوثيقة بين التأويل والتفكيكية بمجرد اقتراب تفكيكية دراسة الظواهر من الافتراضات الأساسية للأخيرة وتلميحها إلى تشكيك راديكالى فى المسلمات التأويلية التى ترتكز عليها دراسة الظواهر.

وكما قلت من قبل لم يتبن ديريدا سوى بعضًا من الأنماط الموجودة من التأويل وبصورة عرَضية. ولكن لو كان النطاق الأصيل الذى تؤثر فيه التفكيكية على التأويل هو الجدل مع علم الظواهر فلابد من الشك فى أن هذه الرؤى لا وزن لها فى التأويل كله. ولكن لو أثرت التفكيكية على التأويل كما سنرى فليس هذا لأن التفكيكية تقول عكس ما يقول التأويل. فالتأويل وعلى خلاف مخاوف التأويليين لا تهدمه التفكيكية بهذه السهولة. وإن لم تكن التفكيكية عكس التأويل فهى لا تجرده من أهليته إلى حد جعله وهميًا أو غير ذى صلة. ولكنها لا تستمر بصورة ما فى

(1) Gadamer. 1993. p. 15.
(2) Grondin. 1994. p. 138.

تعزيز مهمة التأويل كما توحى فرضية جرايش عن وجود نقطة اتصال. ولتصور إجابة لكيفية تلقى العلاقة المشار إليها أعود لتناول ديريدا لمشروع التأويل فى "الدوافع: أساليب نيتشه"(١). ولعل هذا المقال عن نيتشه هو الموضع الذى يطالعنا فيه تناول ديريدا الأكثر إسهابا للتأويل بعد مقاله "الشعار: لأجل بول سيلان".

أولاً، هناك إشارة تحذيرية يمكن توجيهها. فكتاب "الدوافع" لا يعد "نيتشويًا". إذ لا يتخذ فيه ديريدا أى موقف نيتشوى يمكن تحديده. فإطار المقال مكون من نقد لاذع لتفسيرات نيتشه الفرنسية المعاصرة التى تدعى الحق فيما يسمى بالمواقف النيتشوية أو حقيقة نيتشه أو حقيقة نص نيتشه. فنص "الدوافع" المتعدد الطبقات والشديد الترميز موجه إلى هذه التفسيرات، وبصفة خاصة إلى سعى ديليوز لتحديد نيتشه فى موقف نقيض للأفلاطونية؛ وموجه أيضا إلى قراء نيتشه لدى هايدجر ممن لم يحتفظوا من هايدجر إلا بفرضية ترى أن فحوى نيتشه مقصور على الإطاحة بالأفلاطونية؛ ويحاول أن يبين أن ليس ثم معنى وحيد وثابت لـ "نيتشه" (ولا لـ "هايدجر" أو"ديريدا" نفسه). برد الاعتبار لنيتشه ضد اختزاله المزعوم من قبل هايدجر فى كونه آخر الماورائيين يعمد مفسرو نيتشه الذين ينتقدهم ديريدا إلى ادعاء معنى ثابت لكتابات نيتشه، ويدعون أنهم يعلمون معنى أعماله. فهم قرروا ما تعنيه أعماله بتمييزها ووضعها فى تضاد مع ما يعرف باختزال هايدجر. وموقفهم هذا تأويلى تمامًا.

يطرح "الدوافع" التأويل من زوايا شتى - بوصفه أحد عناصر فقه اللغة التقليدى (بما فى ذلك التحليل النفسى) وما يضع من قواعد لتفسير النصوص؛ وباعتباره خاضعًا لما وراء الطبيعة وطارح سؤال "من أنت؟"؛ وفيما يتصل بعلم

(1) "Spurs: Nietzsche"s Styles". 1979.

الوجود، وبالتالى بالتساؤل عن الوجود وما إلى ذلك. لكن هناك فى كل حالة «معنى أساسيًا، معنى وحيدًا، ... خلوًا من أى لون»[1] يسود النقاش. ومسألة أن نقاش ديريدا الأكثر تفصيلاً للتأويلية يجرى فيما يتعلق بنيتشه والأسس التأويلية للتفسيرات التى خضعت لها أعماله لا تغير وحدها "مأخذ" ديريدا على التأويلية. وفى القلب منه لايزال السؤال نفسه الموجه لعلم الظواهر.

يفتح "الدوافع" مسألة التأويلية عن طريق بحث ما يتميز لأول وهلة بكل مظاهر موضوع أو تيمة، أى "المرأة" عند نيتشه. فمن تصريحات نيتشه المتباينة عن المرأة، والتى تتراوح بين الخوف المرضى من المرأة والتأييد التقدمى للحركة النسائية، هل يمكن استقاء طبيعة المرأة أو جوهرها أو حقيقتها؟ نظرًا لأن المرأة فى التراث وإلى حد ما لدى نيتشه أيضًا تعد شخصية مجازية ترمز للحقيقة فإن استحالة تصويرها فى صورة كيان محدد فى نصه من شأنه أن يؤثر على مفهوم الحقيقة عند نيتشه وفى النهاية على حقيقة نصوصه. ومع أن موضوع "المرأة" لدى نيتشه لا ينفك كما يقول ديريدا عن غيره من الموضوعات كالأسلوب والفن والحقيقة فإنى سأقتصر فى تناول هويتها المدعاة على طرح علاقتها بالحقيقة. فمن ناحية، يطرح نيتشه تجسيد الحقيقة كامرأة أو حركة حجب حياء الأنثى التى ينسبها للفيلسوف الصارم الساذج الذى يغازل المرأة أيضًا (والحقيقة) كأنها امرأة يسهل الفوز بها أو امتلاكها. ومن ناحية أخرى، يضع نيتشه الفيلسوف الساذج موضع سخرية لعدم فهمه شيئًا عن المرأة أو عن الحقيقة. يقول ديريدا: «فلو كانت المرأة هى الحقيقة فعلاً فهى تعلم أن ليس ثمة حقيقة، وأن الحقيقة ليس لها مكان وأن المرء ليست له حقيقة. فهى امرأة بقدر عدم إيمانها بالحقيقة، ومن ثم فيما هى عليه، فى الحقيقة التى يعتقد أنها هى، وبالتالى ما ليس هى» (ص٥٢).

(1) Derrida. 1979. p. 98.

هذه العبارات تؤكد أن «المرأة (الحقيقة) لا تسمح لنفسها بأن تؤخذ» (ص٥٤). ولكن مع أن كلا الافتراضين نظرا لتضادهما قد يوحين بمعنى موحد "للمرأة"، فهناك طبقة ثالثة من الافتراضات تنم فى رأى ديريدا عن تحول فى فكر نيتشه عن المرأة والحقيقة وتضعف هذا الاحتمال. هذه الطبقة الثالثة تتعلق بمسألة أى من المرأة ومن الحقيقة (ذاتها) لا يمكن السمو به والفوز به لإرغام المرأة على كشف الحقيقة. هذه إذن العبارات التى تبدو المرأة فيها وهى تنفصل وتحيد وتبتعد عن نفسها (écarte et s"écarte d"elle même)، وبالتالى وهى تسمو بنفسها عن نفسها (s"enlève d"elle même)، وبذلك تحبط سلفا كل محاولات امتلاكها. وما يسميه نيتشه "امرأة" فى هذا السياق هو كيان بلا جوهر، بل ما هو فى حد ذاته «ليس سوى» حركة نزع جوهر ونزع تحديد هوية. ويسميه ديريدا «المؤنث» أو بعبارة أدق فلكى تفصلها عن هذه الطلاسم التى تضفى جوهرا من قبيل أنوثة امرأة أو الجنس الأنثوى (ص٥٦).

أساس هذه النتيجة وضع فى مناقشة ديريدا لقسم من كتاب **The Gay Science** عنوانه "المرأة وفعلها على بعد" (مجلد ٢، القسم ٦٠)، تحليل نيتشه للمسافة باعتبارها "صفة" فى المرأة. فإذا كانت هذه المسافة مطلوبة للحماية من قوة الإلهاء لدى المرأة والخضوع لإغرائها أصلاً، أفليس ذلك كما يتساءل ديريدا لأن هذه المسافة التى تميز المرأة وفعلها على البعد، وبالتالى المرأة نفسها، تفتقر إلى "الهوية الممكن تحديدها لشخصية تعلن عن نفسها فى البعد، فى مسافة من شىء آخر يمكن للمرء أن ينسحب منه أو يقترب إليه؟» (ص٤٨). وبدلاً من أن تكون كيانا مميزا عن كيان آخر (الرجل مثلاً) يمثل نقيضها ربما كانت المرأة هى "إبعاد المسافة" المطلوب لتحديد الهوية عن طريق النقيض، أى ابتلاع المسافة، إبعاد البعد، تقسيم البعد، نأيها بنفسها، لو كان المرء لايزال يستطيع أن يقول ذلك

(وهو مستحيل)، تنأى بنفسها» (ص٤٨). ولتصور إبعاد المسافة هـذا، وبالتـالى "المرأة" فى مثل نيتشه يلجأ ديريدا لمفهوم هايدجر عـن المـسافة (**entfernung**). وهذا هو المثال الأول فى "الدوافع" الذى يرد فيه مفهوم هايدجرى (بدلاً من الحـط من شأن رؤى نيتشه) بالمسمى نفسه الذى يرد عند نيتشه. وكما يقول ديريدا فإبعاد المسافة الذى يبدو أنه يشكل أساس فعل المرأة فى البعد يعمل «كاسـتهلال فاصـل ... يوجد الحقيقة و(فيه) تفصل المرأة نفسها عن نفسها». يترتب على ذلك أنـه إذا لم يكن ثم جوهر للمرأة فهذا مرجعه أنها تنفصل عن نفسها. فهـى تبتلـع وتـشوه البطن كله، الهوية كلها، الاحتشام كله (ص٥٠). ويستنتج ديريدا قائلاً: «ليس ثمـة حقيقة للمرأة (لا لأنها كذبة أو خطأ، بل) لأن هذا الحرف العميق للحقيقة، هذه اللا حقيقة هى "الحقيقة". والمرأة أحد أسماء لا حقيقة الحقيقـة هـذه» (ص٥٠). لـدى نيتشه بالطبع.

والمرأة أو بالأحرى "العملية الأنثوية" هى العملية التى تبعد فيها المرأة نفسها عن نفسها وتضع نفسها – جوهرها وهويتها – بين قوسين كما كانـت. و"العمليـة الأنثوية" تبرز الآراء التقليدية عن المرأة، والتى تكون المرأة طبقًا لها إما حقيقة أو كذبًا، ولكنها كما يقول ديريدا "تكتب (نفسها)، والأسلوب يعـود إليهـا" (ص٥٦). وبما أن المفعول المدبب للأسلوب له قدرة تصد الشر وعدوانية – فهو قادر علـى حماية نفسه من بعض الخطر وعلى الهجوم بضراوة – فإن مسألة الأسـلوب كمـا طرحت فى "الدوافع" وبمعزل عن تعدديته التكافؤية (التى تجعل من الصعب معرفة أى أسلوب هو) تتعلق بوسيط سابق على كل اختلاف بقدر ما للأخير هيئة الـضد. والإشارة فيما بعد فى "الدوافع" إلى صورة غشاء البكارة تزيد من التأكيد على هـذه النقطة. (سنعود إلى هذه المسائل فى الوقت المناسب.) والآن يقول إن أسلوب نيتشه وامرأة نيتشه متصلان، فالعملية الأنثوية التى يقال إن الأسلوب ينتمـى لهـا هـى

العملية المكونة لهذا الوسيط قبل كل تـضاد (بمـا فيـه التـضاد بـين الجنـسين المعلومين). والعملية الأنثوية المدببة التى تسمى "كتابة" أيضًا - بمعنى يسبق تحديد نقيضها لها - والتى تفصل بها امرأة نيتشه نفسها هى العملية التى تصبح بها المرأة أو الحقيقة مكتوبة. واستدعاء أسلوب نيتشه الذى «يـشبه مقدمـة سـفينة مجهـزًا بالأشرعة (المركبة فى المثل المشار إليه)، حيث يبرز للأمام ليقابل هجوم البحـر بشق سطحه المعادى». ويستنتج ديريدا أن الأسلوب قد يـستعين أيـضًا بمحفـزه «كوسيلة للحماية من التخويف والتعمية والخطر الداهم (لما) يقدم نفـسه أو يقحـم نفسه فى الرؤية، أى الحاضر، وبالتالى المضمون، الشىء نفسه، المعنى، الحقيقة» (ص٣٨). يترتب على ذلك أن الأسلوب و"العملية الأنثوية" كامتداد له وبانفـصاله عن نفسه يحمى نفسه من كل شىء تثبت التأويلية قيمته. ولكن كما ينبغى أن يكون واضحًا أصلاً، فالعملية المدببة لا تتخلص مما تثقبه بمفعولهـا المـدبب، لأن هـذا الثقب يرقى لمستوى الكتابة بصفة عامة، كتابة يبـدو فيهـا المـضمون والمعنـى والحقيقة مطمورين فى شبكة من الإحالات تجردهم من وجودها وتمنعهم من إلقـاء أنفسهم فى الرؤية. ولكى ننهى هذا التحليل للحركة الأولى من "الدوافع" والخـاص بالمفهوم التأويلى للموضوع أو التيمة نؤكد على محصلة هذا التحليل لامرأة نيتشه: فامرأة نيتشه تبدو موصولة بالحقيقة والأسلوب، وبالتالى ليست حـساسة لاختيـار التيمات المنفصلة أو حتى تحديد هوية الحالة الأنسب لها، بل تحبط تحديـد الهويـة بقدر ما تفلت من التحديد الحاسم عن طريق نقيض. وبما أن امرأة نيتشه ليس لهـا معنى أو هوية بذاتها فهى لا تتثبَّت فى مكان.

وفى حركة ثانية يثير "الدوافع" نقاشًا حول مقتضى آخـر مـن مقتـضيات التأويلية، وهو الطلب على منهجية أو وحدة معنى تيمة أو عمل. ويطـرح ديريـدا هذه القضية بالتساؤل عن "النتيجة" أو المنطق الكائن بين العبارات شديد التباين عن

المرأة والحقيقة، والتى تتراوح بين تصريحات أنثوية واضحة وعبارات نيتشه ضد الأنثوية الصريحة. يقول ديريدا: «المرأة كحقيقة هى الشك والرياء المستتر. وهـذا ما ينبغى للمرء أن يتمكن من التفكير فيه» (ص٥٦). وتفكير كهذا يتطلـب تقنينـا لمختلف أنماط العبارات قبل التحرك ضد التيار نحو مبدأ سابق عليها نظرًا للقاعدة الرسمية أو القانون الحاكم لها. ومع أنها سيعقبها تأمل فى "الحد الأساسى لمثل هذا التقنين" (ص٩٤)، فإن تجميع التصريحات المتباينة عن المرأة والحقيقة فى وحـدة واحدة يعد أمرًا "ضروريا بشدة" (ص٥٦) من منظور ما ينبغى التفكير فيه.

يبدأ ديريدا بتحديد مواضع تصريحات نيتشه عن المرأة، ثـم يميـز ثـلاث فرضيات أساسية ترقى لثلاثة مواقع قيمية متباينة يستقى كل منها من ثلاثة مواقف مختلفة. فى الفرضية الأولى تجد المرأة نفسها مهانة باسم الحقيقة والغيبيات القاطعة باعتبارها رمز الزيف. وفى الفرضية الثانية تدان المرأة باسم الفن بوصفها رمـز الحقيقة أو كائنا فلسفيا إما لأنها تتطابق مع الحقيقة أو لأنها وعلـى مـسافة مـن الحقيقة تتلاعب بها لمصلحتها ودون أن تؤمن بها. وفـى اخـتلاف عـن هـاتين الفرضيتين المنكرتين للمرأة، واللتين ترتبط كل منهما بـالأخرى فـى نـسق مـن التضاد، هناك فرضيات تعترف بالمرأة وتؤكد عليهـا باعتبارهـا قـوة إيجابيـة ومخادعة وفنية. وهو إيجاب أصله ليس فى الإنسان؛ فالمرأة هنا تثبت نفسها داخل نفسها وفى الإنسان (ص٩٦). والآن:

> **لكى تشكل هذه الأنساق الثلاثة من التصريحات قانونًا كاملاً وتساعد على إعادة بناء وحدهًا النسقية لابد من إخضاع تبـاين الأسلوب للسيطرة واختزاله إلى مضمون فرضية. ولابد أيضًا ... لكل من القيم المدرجة فى المخطط أن تكون قابلـة للتحديـد فى إطار تضاد كما لو كان لكل مصطلح مصطلح مقابل.**
>
> **(ص٩٨)**

بهذه الشروط وحدها يمكن تلبية احتياج التأويل لوحدة ذات معنى لكامل فرضيات نيتشه عن المرأة والحقيقة. ولكن مهما كانت المسائل التأويلية والنسقية وثيقة الصلة بالموضوع فثم حد لا يختزل يحول دون السيطرة على تصريحات نيتشه المتباينة بتصنيفها تحت مبحث واحد أو تيمة بعينها. فنيتشه نفسه كما يرى ديريدا «لم يكن يدرك بوضوح أو بلمحة واحدة ما يريد (n"y voyait pas trés clair ni d"un seul clin d"oeil) ... فنيتشه تائه قليلاً هنا» (ص١٠٠). ومع أن اختلاف الأنساق فى نصوص نيتشه التى تحوى الفرضيات الثلاث عن المرأة بحاجة للفهم وتتسم بقدر من قابلية الصياغة – يحذر ديريدا من «التحيز السلبى للتباين والمحاكاة الساخرة» كسبيل لخفض حدة التباين والمحاكاة (ص٩٨) – فإن "وجود" أداة التشعيب التقابلى وتأثيراتها فى نص نيتشه تكبح كل فهم تلخيصى فى معنى يقصده الكاتب أو يرمى إليه مفسره. «فصورة غشاء البكارة وصورة الـ "فارماكون" ... المنتشرة فى نص نيتشه تحد من (هذه الإمكانية ومعها) صلة هذه المسائل التأويلية والنسقية بالموضوع. هذه الصورة تخفى دائمًا هامشًا عن سيطرة المعنى» (ص٩٨) وكما رأينا فالأسلوب نفسه لدى نيتشه يحدد الصورة غير القابلة للتحديد ويخفى إمكانية التحديد (وحدودها).

نظرًا لاستحالة التعليل التأويلى لتباين نص نيتشه، وأن استسلام كل محاولات السيطرة كما وجدت فى بعض التفسيرات الفرنسية المعاصرة ترقى «لشىء أكبر من مجرد إعلان باهر للنقيض» (ص٩٤) وهو ما يظل أسيرًا لمنطق التضاد فإن ديريدا يصف عملية أخرى، عملية لا تقف فى تضاد مع التأويلية. وهذا أقرب لنيتشه الذى يقول عنه هايدجر إنه «يسعى لشىء» غير مجرد قلب الأفلاطونية (ص٧٨). ويرجح ديريدا قراءة تعيد صوغ الطريقة التى ترتبط بها التأويلية لحدودها على مقاومة التأويلية.

وعقب محاولة تقنين تصريحات نيتشه المتباينة عن المرأة والحقيقة يسعى ديريدا للإمساك بالقانون الذى تخضع له. أتذكر أن الفيلسوف الساذج يعتقد أن المرأة (والحقيقة) يمكن الفوز بها كبغي. لكن المرأة ترد أيضًا في صورة من لا تفعل شيئًا سوى التلاعب بالحقيقة والتبرج والتحجب لتأمين سيطرتها على الرجل. وأخيرًا هناك عبارات تؤكد فيها المرأة نفسها ("متحررة" من وجهة نظر الرجل) لا باعتبارها سلطة مرائية، بل باعتبارها تلهى «بالرياء، بالتبرج، بالاحتيال، بالخداع، وبفلسفة فنان» (ص٦٦). تبرز لمحة أولية لنوعية المنطق الحاكم لهذه المواقف الثلاثة من مناقشة نيتشه لـ "متعة الرياء" والتصنع والتمثيل لدى المرأة. وفى Gay Science يقول نيتشه إنهن «"يعطين أنفسهن لـ"، حتى عندما – "يعطين أنفسهن"» (ص٦٨). هذا التلاعب بالفعل "أعطى" و"يعطين أنفسهن" و"يعطين أنفسهن لـ" (ص٧٠) كما سيبين ديريدا فعال في الأنواع الثلاثة من العبارات. ويمثل ما يسميه ديريدا «قانونها المصاغ» (ص١٠٨). وطبقًا لهذا القانون:

> **«المرأة أحيانًا امرأة فى عطائها، فى عطائها نفسها، بينما الرجل يأخذ، يمتلك، يتملك. وفى أحيان أخرى بإعطائها نفسها تعطى نفسها لـ، تتصنع، وبالتالى تضمن سيادة التملك لنفسها. وحرف الجر "لـ" فى "أعطت نفسها لـ"، مهما كانت قيمتها، وسواء أكانت تخدع بمجرد إعطاء مظهر أو تقدم وجهة أو غائية أو حسبة مخادعة أو سدادًا أو ربحًا، فهى تبقى على منح البديل. من هنا فكل علائم التضاد الجنسى تتغير».**

(ص١٠٨–١١٠)

وإذا كانت المرأة تعطى نفسها للرجل الـذى يفتـرض أن يفـرض تميـزه الجنسى، فإن التميز المتأصل فى التضاد بين العطاء/الأخذ يرتبك. فالمرأة بإعطائها نفسها هى التى تحتل مكان الرجل. لكن البديل الذى يكبح المنح والذى يعمق ديريدا به تحليله "للعملية الأنثوية" يربك العملية التى يصبح بها كل من الجنسين إما هو أو هى على مستوى أكثر جوهرية، مستوى لا يقتصر على مجرد العكس، لأن حرف الجر "لـ" يظل غير محسوم. فالعلامة "لـ" يمكن أن تنتج قيمًا عديـدة ممكنـة. ويترتب على ذلك أن توكيد المرأة لذاتها عن طريق منح البديل الذى يكبح إعطاءها نفسها يتطابق مع مسمى الوسيلة التى «يتبادل فيها الرجل والمرأة مكانهما وأقنعتهما إلى ما لا نهاية» (ص١١٠). وبسبب تحفظها تبدو المرأة كأنها الوسيلة التى حفرت فيها الفروق المتقابلة بين الجنسين، والتى لا وجود لها بـذاتها بالتـالى. ويـشبهها ديريدا بما يسميه كانط الأوهام الغيبية، حيث يقول: «إذا كان التضاد بـين العطـاء والأخذ أو بين يمتلك ويُمتلك لا يزيد عن وهم (leurre) فائق يفرزه غشاء البكـارة فإن عملية التعميم تفلت من أية قابلية جدلية أو وجودية للحسم» (ص١١٠).

وما يسمى "عملية التعميم" هو "المبدأ" الذى يقول ديريدا على ضوئه باستحالة الحسم بقوة فرضية أو تيمة عن مجموع عبارات نيتشه عن المرأة والحقيقة. إلا أن "عملية التعميم" باعتبارها المبدأ أو القانون الثابت للعبارات المقننة المـشار إليهـا تجمع بينها فى وحدة واحدة، وبالتالى تعلل تباينها. ولتميزها عن فرضية أو تيمـة فإن "عملية التعميم" التى تميز "العملية الأنثوية" لا تجمع تنوع مواقف الحقيقة فـى موقف شامل ذى معنى. بل تعلل تعددية المواقـف باسـتنباط تركيبتهـا إن جـاز التعبير. ولابد فى هذا المقام من إعادة الإشارة إلى أن "عملية التعميم" التى تـصف حسب قول ديريدا العملية الأنثوية لدى نيتشه وتلاعبهـا بالأسـلوب تقابـل فكـرة "الحدوث" (ereignis) عند هايدجر. فيبين هايدجر أن مجىء شىء لنفسه، وبالتـالى

كونه ما هو عليه يؤدى إلى عدم تخصيص بمعنى أنه ليس هو إلا فيما يتصل بشيء غيره. البديل الذى يميزه ديريدا فى حرب الجر "لـ" فى إعطاء المرء نفسه لغيره يصف عملية مماثلة. وفى تحليلات أطول من أن تلخص فى هذا المقام يؤكد ديريدا فى "الدوافع" فكرة الحدوث هذه عند هايدجر لكى يرتب عليها أن تفسير الأخير لنيتشه أبسط كثيرًا مما قال به عديد من مفسريه الفرنسيين، وهو أن نيتشه يقلب ما وراء الطبيعة، وبالتالى يظل محاصرًا بها، وأن هذه أدق قراءة تعى أن نيتشه كان يسعى لتجاوز ما وراء الطبيعة والأفلاطونية لا من خلال قلب تراتبية ما، بل بتغيير البنية التراتبية نفسها. ومع ذلك فإن هايدجر حسب قول ديريدا يواصل هذه العملية النيتشوية وعلى أساس فرضيات مسبقة كان يجب أن تقرها العملية النيتشوية؛ فيتناول ما يتناوله نيتشه عن طريق شكل من التساؤل ينتمى للتأويلية – بتساؤله مثلاً عما إذا كان نيتشه أفلح فى تنفيذ مشروعه بالإطاحة بالأفلاطونية، وهو مشروع يعرّف بأنه أكثر ما انتواه نيتشه. ولكن مع أن قراءة هايدجر تظل فى إطار أفق وجودى-تأويلى فهى تنفتح أيضًا لنوع آخر من القراءة، نوع يؤكد ديريدا ألا قبل لها بأن تحتويه فى داخلها. ويحدث هذا فى كل مرة يحيل فيها هايدجر مسألة الوجود لمسألة التعميم. ولكن بما أن سؤال "ما (معنى) الوجود" هو السؤال الوجودى-التأويلى بامتياز، وبالتالى يفترض سلفًا خاصية وهوية ومعنى وحقيقة للوجود، فإن السؤال "الأقوى" – أقوى لأنه يشير إلى العملية غير القابلة للحسم والتى لا تأتى الأشياء للوجود إلا بإنذار ببديل قبل السقوط فى احتمالات قابلة للحسم – مقيد بإزاحة "الشكل الوجودى-التأويلى للاستفهام" بعامة (ص١١٢). فبهذا السؤال عن عملية التعميم غير القابلة للحسم يواجه الاستفهام الوجودى-التأويلى حدوده. ونظرًا لأن السؤال الوجودي-التأويلى لا يترك نفسه يُطرح إلا بعد اتخاذ القرار بأن هناك خاصية (propre) بعد عملية التعميم غير القابلة للحسم، والتى

تمر فيها الخصائص عبر بعضها البعض وتتبادل الأماكن يُمسك بها وتنهار في الوقت نفسه في قيم محددة ومتضادة ومتراتبة فإن النمط الوجودي - الظواهري أو الدلالي-التأويلي من الاستفهام لا يسعه أن يجيب عن السؤال المتعلق بالخاصية نفسها. «السؤال عن المعنى أو عن حقيقة الوجود لا يقدر على طرح سؤال عن الخاصية، عن التبادل غير القابل للحسم للأكثر بالأقل. وهو عاجز عن ذلك لأنه محفور فيه» (ص١١٠-١١٢). ويرى ديريدا أن إشكالية التعميم برمتها، والتي تكشف عن حد للوجود نفسه تؤثر على الظواهرية الوجودية - التأويلية لدى هايدجر بل على تفسيره لنيتشه. ومع أن مشكلة "الحدوث" تتجنب مسألة المرأة عند نيتشه، وبالتالي العملية الأنثوية فهي تتحمل سؤالاً عن التفسير الوجودي - التأويلي لدى هايدجر والذي لا تختلف تأثيراته عن تأثيرات المرأة والأسلوب على الحقيقة في النص النيتشوي. وعندما يسأل ديريدا «عما إذا كانت هاوية الحقيقة كاللا حقيقة، التعميم كالتخصيص ... هي ما يسميه نيتشه نمط الأسلوب ولا مكان المرأة» فهو يرى بوضوح أن هايدجر لم يفُته ما هو موضع بحث لدى نيتشه (ص١١٨-١٢٠). وإن كان الحال كذلك فهو لأن هايدجر في قراءته لنيتشه وبسؤال أقوى عن التعميم تجاوز أفق ما وراء الطبيعة للسؤال عن معنى الوجود، بل عن التأويلية برمتها.

هذه إذن هي النقطة التي يجب عندها طرح السؤال عن كيفية ارتباط قراءة أخرى لم تعد تأويلية بقراءة لاتزال داخل حدود التساؤلات الوجودية-التأويلية. كما يؤكد ديريدا فيما يتعلق بقراءة هايدجر لنيتشه فهناك قراءة أخرى تتكشف مع نص هايدجر، بالإضافة إلى القراءة التي تتواصل على أسس تأويلية و«تتكشف بدون إبطالها (القراءة التأويلية) بانشقاق ما - انفلاق أو انقسام بتباعد الجزءين كما في العملية الطبيعية. ولكن ليس لها «تأثير حاد أو مدمر في المقابل» على القراءة

الأولى (ص١١٤). لا تقف فى مواجهة التساؤل التأويلى كما تفعل القــراءة التــى حاولها ديريدا مع قراءة هايدجر لنيتشه. وكما يتبين عند هذه النقطة فسبب ذلك أنه مع سؤال التعميم يتكشف للتأويلية حد وبنية متوسطة أو عمليــة لعبــور خاصــية لأخرى سابقة على التضاد التفاضلى. يترتب على ذلك أن المرء بالتعميم يدنو أيضًا من حد التضاد نفسه بين الغيب (التأويلية) واللا غيب، أى عند حد «شكل التــضاد. وإذا كان شكل التضاد أو بنيته هى نفسها غيبية فعلاقة الغيب بآخره لا تظــل مــن نسق التضاد» (ص١١٦-١١٨). كيف لنا إذن أن نتصور العلاقة بين القــراءتين؟ فإذا كانت التأويلية الوجودية لا يسعها طرح سؤال التعميم بنفسها، حيث إنه ســؤال يقتضيه شكل تساؤلاتها فإن القراءة التى تُعنى بالتعميم (أو بالمرأة والأسلوب لــدى نيتشه) لا يمكن أن تُحتوى فى داخلها. وما يحدث بدلاً من ذلك هو أن القراءة حول سؤال التعميم «تعيد نقش الإيماءة التأويلية» (ص١١٤) إلى حد أن كل قيم التأويلية (الوجود، المعنى، الحقيقة، إلخ) تبدو نتيجة للقرارات التى تضعف حالــة التعمــيم وتحيلها سمات محددة (ومتضادة). إلا أن إعادة النقش هذه تعد أى شىء إلا تدميرًا حادًا. بل تتألف من جعل التساؤلات التى يمنعها تكوينها نفسه من طرحها تدنو من سؤال التأويلية.

والسؤال التأويلى بدوره لا يتقادم نتيجة للقــراءات التــى تكــشف حــدوده الحقيقية. فالسؤال عن هوية شىء هو سؤال لابد منه وضرورى كما ســنرى بعــد لحظات. فعندما تطلق العملية الأنثوية عبور الخواص بعضها لبعض بعــد أن بينــا ذلك فى نص نيتشه يتساءل ديريدا: «ما الذى أفعله هنا فى هذه اللحظــة»، وهــو سؤال يعنون بأنه "سؤال يبقى عالقًا" (ص٥٦). مما لا شك فيه أنه سؤال لا يــسمح بأية إجابة مرضية، لأن العملية الأنثوية تربك السؤال التأويلى عن هوية الــشىء. ولكن فى الوقت نفسه، فالسؤال الذى يظل عالقًا هو أيضًا سؤال لا يزول. ولنتــذكر

أيضًا أن سؤال "ما المرأة؟" وفقًا لما ورد فى "الدوافع" يظل عالقًا لأنه لا ينبت عن تساؤلات الفن والأسلوب والحقيقة، وبالتالى «فالمرء لا يعود بوسعه البحث عن المرأة أكثر من بحثه عن أنوثة المرأة أو الجنسانية الأنثوية»، ومع ذلك يظل «من المستحيل مقاومة البحث عنها» (ص٧٠). وقد نتساءل: ومن أين هذه الاستحالة؟ فإذا كانت المرأة مفهومًا أنها تعطى نفسها، فإن طبيعة هذا الإعطاء دعوة للبحث عنها. وبما أن كل العبارات والنصوص والأعمال لها بنية الأثر فهى تقتضى رد فعل. ونظرًا لأنه يستحيل بنيويًا إقرار سياق أثر فإن هذه العبارات والنصوص والأعمال التى يمكن دائمًا أن تفتقر إلى معنى بعينه «تحاكى حقيقة خفية فى ثناياها» (ص١٣٢) لا يسع المرء إلا أن يظل يبحث عنها.

فى القسم الثالث من "الدوافع" يستشهد ديريدا بفرضية نيتشه «نسيت مظلتى» كمثال على عبارة يستحيل إعادة بناء سياقها، وبالتالى يظل معناها لغزًا مع أن العبارة مفهومة بشكل كامل. وبذلك فهو يرى أن عمل نيتشه برمته، وكذلك نص ديريدا قد يكونان من نوعية تلك العبارة نفسها. لكنه يؤكد فى الوقت نفسه على ضرورة مواصلة محاولة إقرار معناه. وقابليته للقراءة ترقى لمستوى التزام بالعمل على فهمه. ويرى ديريدا أن استنتاج التوقف عن البحث بسبب الاستحالة البنيوية لمعرفة معنى الجملة «لايزال يعد رد فعل ظلاميًا للتأويلية». «بل على العكس، فلكى تأخذ فى الحسبان أن هذا الحد البنيوى ... ضرورى لدفع فك الرموز لأقصى مدى» (ص١٣٢).

يعلق ديريدا على ملاحظة المعدين التى يبررون فيها إدراجهم عبارة «نسيت مظلتى» فى طبعتهم من كتاب **The Gay Science** فيصفها بأنها «تذكار لسير تأويلى فى أثناء النوم تغطى كل كلمة فيه كمًا من التساؤلات الحرجة» (ص١٢٤).

وببحثها فى إمكانية تثبيت هوية الشيء، وهو بحث يثقل على كل المفاهيم التأويلية تواجه التفكيكية التأويلية بتساؤلات لا تطرحها. فمما لا شك فيه أن تأويلية ريكور وجادامير لم تعد تفترض أن النصوص لها معنى واحد يكمن وراءها ولا يحتاج إلا للكشف عنه. لكن هذا لا يعفيهما من هذه التساؤلات الحرجة. فمفهوم جادامير عن "الموضوع الأصلى" (Sache) فى قلب كل نصوص التراث التى يضفى عليها الفهم التاريخى معنى بصورة مبتكرة فى أى حاضر، وكذلك مفهوم ريكور فى أعماله اللاحقة عن "عالم النص" الذى يكتشف الفاعل أمامه إمكاناته الذاتية التى تمكّن بذلك من إصلاح ذاتيتها لا يسلم جدلاً بشيء أقل من هوية "الموضوع الأصلى" وعالم النص على التوالى. ومهما بلغ عنف إخضاع التأويلية لتساؤلات لا يسعها أن تطرحها بنفسها – وهو إخضاع ضرورى على الرغم من عنفه لأنه يتعلق بالقالب غير القابل للحسم الذى تحفر التأويلية فى داخله تضاداتها الجوهرية – فالمواجهة لا تقلل من تساؤلات التأويلية المشروعة. ومع ذلك قد يتساءل المرء عما إذا كانت التأويلية التى أعيد نقشها، والتى نبهت للتساؤلات الحرجة، تظل هى التأويلية كما نعرفها؟ هل تظل مثل هذه التأويلية تستحق اسمها؟ والعكس صحيح، فلا يسع المرء إلا أن يتساءل عما تفعله التفكيكية بطرحها هذه الأسئلة الحرجة.

المصادر والمراجع

Derrida, Jacques (1979), *Spurs: Nietzsche's Styles/Éperons: Les styles de Nietzsche* (Chicago, IL: University of Chicago Press). (Page numbers in the text refer to this edition. All translations from this work are mine – RG.)

Gadamer, Hans-Georg (1989), 'Destruction *and* Deconstruction', *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer–Derrida Encounter*, ed. D. P. Michelfelder and R. E. Palmer (Albany, NY: SUNY Press), pp. 102–13.

—— (1993), *Gesammelte Werke*, vol. 2: *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen Register* (Tübingen: J. C. B. Mohr).

Greisch, Jean (1996), 'Déconstruction et/ou Herméneutique', *La théologie en post-modernité, Lieux Théologiques*, vol. 29, ed. P. Gisel and P. Evrard (Geneva: Labor et Fides), pp. 353–86.

Grondin, Jean (1994), *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, trans. J. Weinsheimer (New Haven, CT: Yale University Press).

Nietzsche, Friedrich (1974), *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage).

Pöggeler, Otto (1994), 'Hermeneutik und Dekonstruktion', *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie* (Munich: Karl Alber), pp. 479–98.

Ricoeur, Paul (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press).

٩

التفكيكية والمحبة

بجي كاموف

هل يمكن الحديث عن الحب دون إعلان الحب، دون إعلان الحرب، وراء كل حياد ممكن؟ دون اعتراف، هل ندعه يكون مما لا يصح ذكره؟

جاك ديريدا، سياسة الصداقة

ارتباط التفكيكية بالمحبة سيبدو غير متوقع بالنسبة للبعض. هو ليس ارتباطًا تسمح به الصورة المتداولة للتفكيكية باعتبارها عملية سلبية في جوهرها كأن المصطلح مرادف "للتفكك"، أما المقطع الإضافي فمجرد مقطع زائد. وهذا الاختزال المتواصل لم يتحقق إلا بعد تكراره كثيرًا حتى يعطي أحدًا ذريعة لإدانته. والتفكيكية لها دوى مزعج منذ أن ظهرت أول مرة في كتابات ديريدا. وساءت الأمور بسرعة حين بدأ غيره في تداول المصطلح، ربما لأن هذا اعتبر دليلاً على ظهور شيء أكبر لابد من التعامل معه بصرامة. وبعد عقود عدة من الصرامة لا يسع المرء أن يقترب من مقال عن التفكيكية والمحبة دون توقع مقاومة تغذيها

الشائعة بأن التفكيكية مفككة فى جوهرها، بل تفكك كل ما نعمل كأفراد فى مجتمعات متحضرة على الحفاظ عليه من التفكك، أى كل شيء نحبه وكل شيء قيل لنا إننا ينبغى أن نحبه. ونبدأ بالمحبة نفسها. هذه المقاومة فى جوهرها تعمل على حماية المحبة من التفكك. وهو أمر طبيعى بالطبع. طبيعة هذه المقاومة ستكون بالتالى هى طبيعة الإسهاب المفترض بين أفعال المحبة وأفعال الحماية من التفكك. من ثم فالأرجح أن يتم تنشيطها بقوى كبيرة.

من غير الممكن لمهمة هذا المقال أن تكون التغلب على هذه المقاومة الشديدة حتى لو افترضنا أن هذا أمر ممكن أصلاً. بعبارة أخرى لا يمكن أن يكون هدفنا تفكيك الفكرة التى تقاوم سعى المحبة للحماية من التفكك، وهى بالتالى ما يجب حمايته أولاً. سنحاول بدلاً من ذلك أن نبين أن المحبة هى المفتاح الذى لا غنى عنه لما تعمله التفكيكية. وفى أثناء حديثنا سنقترب من فكرة أن المحبة (وبالتالى التفكيكية) حتى إن كانت تحمى فى جوهرها فهى ليست غريبة على التفكك والضياع والدمار. أى إنه لتفادى هذا المجاز الذى يعبر عن التوكيد بالضد السلبى سنقترب من معنى المحبة بالتوكيد على أنه يفكك التضاد بين الحماية والتفكك، وعلى أن المحبة بالتالى كالتفكيكية توجد عند الحد المهدم لهذا البديل.

لنا أن نبدأ بالاستشهاد بواحدة من المناسبات العديدة التى حاول فيها ديريدا للإمساك باستيعاب التفكيكية لعملية سالبة، لتفكك. وهى مأخوذة من نسخ لنقاش أجراه مع بعض من زملائه فى مونتريال فى سنة ١٩٧٩. يقول ديريدا (وهو ليس الموقع الوحيد على هذا النص) إنه مبدئيًا لم يقصد قط أن ينسب أية ميزة لـ "التفكيكية" التى شرع فى تداول مسماها فى سلسلة تضم عديدًا من المصطلحات الأخرى. وتحددت هذه الميزة حين بدأ المصطلح يتكرر باعتباره التسمية الأساسية

لما اهتم هو وكثيرون غيره بعد قليل بعمله. ولكن بقدر ما حمل المصطلح في طياته من تلميحات حسب قوله «لعملية فنية تُتبع لتفكيك الأنظمة» فإنه لم يعجبه كثيرًا.[1] ثم يشرح قائلاً إن الإحالة الفنية تميل نحو غربلة الارتباط الأهم به، وهو حسب قوله أن يصاحب الإيماءة التفكيكية «أو قد يصاحبها (ليتنى أصاحبها على أية حال) توكيد. وهى ليست سالبة ولا هدامة». ويواصل ليروى أنه ما إن بدا واضحًا أن "التفكيكية" بدأت تُنتقى من قبل غيره حتى عمل على «تحديد المفهوم بطريقتى، أى حسب ما اعتبرته الطريقة السليمة، وهو ما فعلتُ بإصرارى على أنها ليست مسألة عملية سالبة» (ص٨٧). ثم ولكى يوضح إصراره على المفهوم غير السالب والتوكيدى للتفكيكية، يتحدث ديريدا عن المحبة:

> «لا أشعر أنى فى موقف يسمح لى بأن أختار بين عملية سنسميها سالبة أو عدمية، عملية ستشرع فى تفكيك الأنظمة، والعملية الأخرى. وإنى لأحب كل شيء أفككه بطريقتى؛ والنصوص التى أرغب فى قراءتها من المنطلق التفكيكى هى نصوص أحبها، بذلك الحافز لتحديد الهوية، والذى لابد منه فى القراءة. وهى نصوص أرى أن مستقبلها لن يتبدد لمدة طويلة ... تتميز علاقتى بهذه النصوص بالغيرة المحبة لا بالغضب العدمى (لا يسع المرء أن يقرأ شيئًا فى الحالة الأخيرة)[2].

قبل التأكيد على بضع نقاط عن هذه الملاحظات قد نتساءل: هل من المؤكد أن هذا هو المكان الأنسب لبدء نقاش عن التفكيكية والمحبة؟ وحين يقول المرء إنه يحب نصًا، حين يكون مفعول الفعل المتعدى "أحَبَّ" شيئًا كهذا، ألا تكون ثمة مسافة شاسعة قُطعت من البداية من قلب علاقة المحبة التى يجب أن تكون إما بين أناس

(1) Derrida, 1985, p. 85.
(2) Derrida, 1985, p. 87.

أو علاقة بين كائنات حية على الأقل؟ بعبارة أخرى، إذا انطلقنا من ملاحظة عن محبة شيء كالنصوص، ألا نكون منطلقين في اتجاه خطأ لابد أن يؤدى إلى البعد عن قلب المحبة الحي؟ والأسوأ من ذلك أن البدء بهذه الطريقة قد يؤدى للتأكيد على وجه آخر لانتماء التفكيكية السالب في أذهان عديد من الناس، كل من لم يسمعوا من تأكيد ديريدا الشهير مثلاً على أنه «ليس هناك شيء خارج النص» إلا نفي مثقف لأي نشاط غير الكتابة والقراءة. وحتى إذا بدا أن المحبة المقصودة في التفكيكية هي محبة نصوص في المقام الأول فهي تهدف في البداية إلى ثني من قد يضمر هذه الفكرة الضالة عن التخلي عنها[1].

هذا ممكن دائمًا. ولكن لو بدا أن هذه الأخطار تستحق المجازفة فقد يكون هذا لسبب لا يختلف عن ذلك الذى يؤدى بديريدا في الفقرة السابقة إلى الإصرار إلى حد أن يقدم على ذلك وعلى خلاف التصور الشائع، فيواصل تطبيق التفكيكية من منطلق المحبة لا تحت سيطرة دافع هدام؛ وهو سبب يضيف قوة "التوكيد" إلى ما كان سيبدو بغير ذلك لا نصيب له إلا القوة السالبة لفعاليته الفنية الهدامة. وإذا بدأنا بالحديث عن محبة النصوص بقدر من الإيمان بأن ذلك سيفضي بنا إلى لب الأمر فلابد أن السبب أننا بدأنا نؤكد على شيء عن قلب المحبة؛ وهو ما يمكن أن يحفظ تماسك التحرك نحو الحي وكذلك نحو غير الحي، نحو الحياة ونحو اللا حياة، أو الموت، ومن ثم نحو ما يمكن حفظه في الحياة وما لم تكن به حياة قط أو لم تعد به حياة يمكن الحفاظ عليها. في قلب المحبة تتعطل كل هذه المتناقضات

---

(١) توضح الفيلسوفة الأخلاقية مارتا نوسباوم مثلا مدى تشبثها بهذه الفكرة، وتستشهد بقول زردشت: «من بين كل ما كتب لا أحب إلا ما كتب الإنسان بدمه» وتصف رد فعلها إزاء تحليل ديريدا الحاد الإدراك لأسلوب نيتشه في كتاب Eperons: «بعد قراءة ديريدا وليس ديريدا وحده، أشعر بتعطش للدم؛ فهكذا الكتابة عن الأدب الذى يتناول حياة البشر واختياراتهم كأنها تهمنا جميعًا» (Nussbaum. 1990. 171). أي إن الإفراط في الاهتمام بالتناص يؤدى إلى فقدان الدم. ولكن هل هذا شيء حسن أم سيئ؟ ومن ذا الذى يحدد؟

الواضحة أو تتحطم وتزول(١).

لكن هذا قد ينبئ بما ستؤدى بنا إليه عبارتنا الافتتاحية. ولكى نتأمل هذه الملاحظات بصورة أقل صعوبة علينا أن نتذكر أنها ارتجلت لمناسبة بعينها وفى رد فعل لسؤال طُرح؛ وبذلك فهى أقل حذرًا وانضباطًا مما كانت ستصبح عليه إذا نشرت بتوقيع كاتب بعينه. وهذا بالطبع ليس معناه أنها غير موقعة أو غير منسوبة لأحد، بل معناه أن لها علاقة خاصة بالحركة التى يوقع بها المرء شيئًا. وكان ديريدا مدعوًا فى تلك المناسبة لإبداء أفكاره عن تلك الحركة نفسها، لوصف أحاسيسه حين وقع نصوصًا أخرى فى أماكن أخرى(٢). وباعتبارها ملاحظات عن العلاقة التى يمكن أن تجمع المرء بما يكتب أو يقرأ (أو بما يستسلم له) فستحاول أن تشكل تلك الأنشطة (أو تلك الأحاسيس) من مكان ما خارجها، على مسافة ما قبل ما يوصف أو وراءه. وبما أن ما يوصف هو العلاقة أو الإحساس أو الدافع الذى يسمى المحبة، إذن فالمحصلة المستهدفة هنا لابد أن تقف خارج علاقة المحبة هذه، فى موقف "حياد موضوعى" كما تسمى، وهو موقف من يريد أن يكون عالمًا أو باحثًا. ولكن هل تفلح هذه المحاولة؟ بعبارة أخرى، هل هناك موقف محايد وموضوعى وعلمى يمكن تحديده فى ذلك؟

هذا أمر مشكوك فيه لأسباب قد نعددها فى عجالة. فكما سبقت الإشارة

---

(١) «كيف تحب شيئًا غير احتمال الهلاك؟ غير كل مستحيل؟» يورد نيكولاس رويل هذه الكلمات من "مذكرات الأعمى" لديريدا قبل أن يدفع بتوكيد العبارة التى سمع ديريدا يرددها ذات مرة فى نقاش مرتجل أخر، فيقول رويل: «التفكيكية هى المحبة. هذه هى الحكمة النهائية هنا، ولكن بشرط ألا تنسب لى - أو لجاك ديريدا» (Royle, 1995, pp. 139-40).

(٢) النقاش الذى اجتزئت منه هذه الملاحظات أعقب محاضرة ألقاها ديريدا عن توقيع نيتشه: "السيرة الذاتية: تعاليم ينتشه وسياسة أسماء الأعلام" فى Derrida, 1985.

فالملاحظات التى أوردنا من "أذن الآخر"[١] تلخص كيف كان على ديريدا أن يعمل لمواجهة فهم سائد عن الحركة التفكيكية باعتبارها سالبة أو هدامة. فهي تعطي وصفًا مكثفًا لجهوده لإعادة صياغة هذا المفهوم «وفقًا لما اعتبره الطريقة السليمة» وهى طريقة التوكيد. ويلاحَظ مع ذلك أنه عند نقطة بعينها، النقطة التى تبدأ عندها الفقرة المقتبسة، يكف المتحدث عن مجرد تقديم وصف لما فعل وللنصوص الأخرى التى وقع عليها؛ كما يتغير نمط ملاحظاته إلى نمط التوكيد. وعند هذه النقطة يستدعى روح المحبة: «أحب كل شيء أفككه بطريقتى؛ النصوص التى أرغب فى قراءتها من منظور تفكيكى هى نصوص أحبها ...» عبارات كهذه والعبارات المحيطة بها لم يعد يمكن سماعها باعتبارها وصفية فقط – أو تقريرية كما يقول منظرو أفعال الكلام؛ أى إنها لا تصف حالة أدت بأحد الناس لفعل شيء، ثم كنه هذا الشيء («تحديد هذا المفهوم بطريقتى»، وهكذا). وهذه العبارات تفعل شيئًا أيضًا؛ فهى تعلن المحبة، وبالتالى فهى تقوم بالتوكيد الذى يصاحب («أو يمكن أن يصاحب») الحركة التفكيكية كما أشار ديريدا من قبل. وبإعلانها المحبة تؤكد التوكيد المصاحب فى حاضر أدائها، فى مشهد النقاش مع بعض الزملاء فى مونتريال فى سنة ١٩٧٩، بل فى كل مشهد آخر تتكرر فيه هذه الملاحظات بالطبع، ومنها المشهد الحالى. وكل تكرار يختلف فى قوته، ولكن مع كل استشهاد أو تكرار يظل الإعلان التوكيدى كما كان، زائدًا عن القيمة الوصفية لهذه الجمل. زائد أو بالأحرى دعنا نقل إن القوة التوكيدية للإعلان هى تلك التى تحدد ما إذا كان الوصف أكثر أو أقل أو غير الوصف الذى تمثله هى أيضًا. أى إن ديريدا (أو غيره) حين يقول أو يكتب قائلاً «أنا أحب س حبًا جمًا» فهو يصف علاقة

---

(1) The Ear of the Other.

خاصة، ولكن لا يسعه أن يصفها إلا بالتوكيد (مرة أخرى) على حبه س حبًا جمًا. وبما أن المصاحبة التوكيدية تضع الوصف في مكانه وتحدده فإن الحياد الموضوعى لا وجود له خارج هذه البنية، بل هو فى داخلها بالفعل، أى فى داخل بنية حددها الإعلان غير الموضوعى وغير المحايد والتوكيدى: «أنا أحبُ ...»(١).

أفترض من ذلك أنه بدون كثير من الحساب (فهذه سمة الارتجال) كانت الملاحظات التى أوردنا ستشكل مرة أخرى التوكيد المصاحب الذى يعتبره ديريدا مفقودًا، حيثما فسرت التفكيكية بأنها لا تزيد عن عملية فنية للتفكيك، حيثما أخذت حركتها وتكررت باعتبارها أسلوبًا أو مجرد نهج حيثما اتخذ موقف خارجى محايد موضوعيًا باعتباره النقطة التى يفكك منها أى من الناس أى شىء. والتوكيد الذى كان ديريدا يتمنى أن يصاحب به الحركة التفكيكية لا يمكن ن يكون محايدًا(٢)، بل هو من طبيعة المحبة، أى من طبيعة لابد من التفكير فى لا حياديتها بطريقتين مختلفتين على الأقل.

من ناحية، حين يحب المرء شيئًا أو أحدًا يتحيز له؛ بل يعشق المرء ذلك

---

(١) يرى بل مارتن أن حدود "العلم النبونى" تظهر مع مثال المحبة، ويقول: «على سبيل المثال لو أمكن تحديد كل العناصر المادية والكيميائية فى علاقة محبة، ولو أمكن وضع مثل هذه العلاقة من حيث العوامل الاقتصادية والسياسية والمادية فهل سنكون وصفنا ولو مثالاً واحدا للمحبة؟» (Martin, 1995, p. 17). ولكن يبدو أن مارتن يفترض أن "مثاله" مجرد مثال واحد بين عديد من الأمثلة.

(٢) فى كل من الأصل الفرنسى والترجمة الإنجليزية يمكن ترجمة الصياغة بمعنى أنه هو الذى يصاحب الحركة؛ يصاحبها بالتوكيد وكتوكيد؛ من ثم فالتفكيكية ليست مجرد شىء يفعله، بل شىء يصاحبه إيجابيًا. وبالتالى فهى شىء يصاحبه. ولو كان هذا مقالا مطولاً بالضرورة عن "المحبة" فى كتابات جاك ديريدا لكان على المرء أن يحاول أن يقرأ من بين كل النصوص الأخرى "سياسة الصداقة" ولا سيما ذلك الفصل منه بعنوان "من يصاحبنى". انظر ديريدا (١٩٩٧).

الشىء أو الشخص أو الكائن. لذا ففى مجازات الحب (كيوبيد مثلاً) تصور عاطفة الحب كنوع من العمى. لكن بصرها أو رؤيتها التالفة ليست العمى الذى نعتقد أنه ضرورى فى العدالة(١). ومن ناحية أخرى فالحب ليس محايدًا بمعنى أن المحب ليس أى أحد أيًا كان؛ فهو يحب باعتبار أنه هو لا غيره، وهى تحب لأنها هى. أى إن لكل امرئ مفردة حب، لكن هذه المفردة شىء يملكه المرء أو يعرفه وليست شيئًا يعمله. (سنعود إلى فكرة المفردة هذه فيما بعد.)

هذان الوجهان للاحيادية الحب يمكن تسميتهما موضوعى وذاتى لو لم تكن مثل هذه التفرقة معطلة فى عاطفة الحب، أى ما يمر به المرء فى استسلام تحت تأثير شخص آخر يحبه، أى الآخر الذى توجه إليه عاطفة حب المرء. تقول جان لوك نانسى:

> «الحب يعيد تقديم الأنا لنفسها مكسورة ... تقدم للأنا ما يلى: هذه الذات لُمست واختُرقت فى ذاتيتها، ومن الآن فصاعدًا هى كذلك، مكسورة أو متصدعة ولو بصورة طفيفة. هى "كذلك" تعنى أن الصدع أو الجرح ليس عابرًا ولا شيئًا تتملكه الذات. وبما أنه كسر فى ممتلكاتها كذات فهو فى جوهره عطل فى الارتباط بالمرء من خارج نفسه ... فطالما ظل الحب باقيًا فإنه لا يكف عن المجىء من الخارج وليبقى، نصل مغروس

---

(١) هل الفارق بين تحيز الحب وحياد العدالة متماسك أم أنه قابل للتفكيك أيضًا؟ هذا سؤال قد يطرح فى مقال ديريدا عن العدل، والذى يتناول فكرة العدل غير القابلة للتفكيك، العدل الذى تهيم التفكيكية به حبًا. «"فكرة العدل" هذه يبدو لى أنها لا تختزل فى صفتها التوكيدية، فى طلبها هدية بدون تبادل، بدون تداول، بدون اعتراف أو عرفان، بدون دوران اقتصادى، بدون حساب وبدون قواعد، بدون سبب وبدون منطقية. وبالتالى يمكن أن نرى فيها جنونًا ... والتفكيكية مولعة بهذا النوع من العدل» (Derrida, 1990, p. 965).

فى جنبى ولا أستطيع أن أتصرف حياله لأنه يقطعنى ...»[1]

يمكن القول بعبارة أبسط إن موقف الذات أو وضعية الفاعل/ المفعول يعجز عن تجربة عاطفة الحب، بل هو يعارض هذه التجربة لأنها لا تعرف ذاتًا، ليس ثم "أنا" التى تحب "س" خارج عاطفة الحب أو أمامها. بعبارة أخرى فالحب ليس مسألة وضع، سواء وضع فاعل أو مفعول، وبالتالى ليس مسألة معارضة، بل مسألة عنوان لا تصدر عن إى بيت. عنوان بلا بيت، بدون مبنى للذات يرسَل منه ويعود إليه. والحب يأتى معه بالدخيل الغريب لأنه تجربة الوصول المفاجئ للآخر الذى يستبيح العنوان، أى يستولى عليه ... حين أقول "أنا أحبُ ..." فهو دائمًا إعلان للآخر على عنوانى.

هناك شيء واحد آخر على الأقل يلاحظ فى الطابع المرتجل للملاحظات التى أدت بديريدا إلى إعلان الحب. فتكرار عبارة ما "بطريقتى" **(à ma maniére)** يتفحص الإعلان بحيث أن هذا لو كان نصًا مكتوبًا محسوبًا فلربما استفز مراقب الأسلوب أو حث على تأمل هذه العبارة الاصطلاحية. فالعبارة تتكرر وتصر – اصطلاحيًا أو آليًا أو أسلوبيًا – على عمل ما يعمله المرء بطريقته. «حاولتُ أن أعرّف هذا المفهوم بطريقتى، أى وفقًا لما اعتبره الطريقة السليمة ...؛ فأنا أحب كل شيء أفككه بطريقتى ...» المبدل الفعلى المتواضع يمكن قراءته كمفتاح للمضمون التوكيدى للفقرة، والذى يصل إلى ذروته بإعلان صلة الحب بالتفكيكية. والتوكيد المصاحب للحركة التفكيكية حين يقوم بهذه الحركة من يوقع هنا بطريقته الخاصة يتم دائمًا بطريقة أو بأخرى حسب أسلوب هذا الشخص. وهذا معناه التأكيد مرة أخرى على أن التفكيكية "بالطريقة السليمة"، التفكيكية التى يصاحبها توكيد

(1) Nancy. 1990. pp. 247-8.

ولا تقتصر على عملية سالبة أو فنية، لم يقم بها أحد على الإطلاق ولا أحد بصفة خاصة كفيلسوف العقل الخالص مثلاً أو من موقف حياد موضوعى. والتوكيد المصاحب الذى يعوض عن أى اختلاف عن فكرة الفلسفة أو عن مفهوم أسلوب خالص يتم بأسلوب لا يقصد به المرء لغة بعينها، بل كل شيء يثرى استخدام أى شخص للغة مشتركة تسمى طبيعية أو يشوهه: نطاق التاريخ الشخصى أو العائلى، نطاق التجربة الواعية والرغبة اللا واعية، نطاق الهوية العامة المدنية والتعريفات الخاصة. بعبارة أخرى كل ما هو ضمنى حين يقول أى امرئ "أنا أحبُ ..." فالتوكيد الذى ينطوى عليه الأسلوب سيكون توكيدًا لكل ذلك، كل ما يتفاعل حين يقول أى أحد، وهذا الشخص بخاصة أو يعلن أو يؤكد قائلاً: "أنا أحبُ ..."، "I love ..." ،"J'aime ..." ،"yo quoero ..." ،"ich liebe" بأى أسلوب كان(١).

يبدو أننا تركنا أنفسنا نُستدرج لقراءة هذه العبارات القليلة عن تبادل مرتجل كأنها توفر كل الإحداثيات المطلوبة لربط التفكيكية بالمحبة. لكننا لم نتحدث كثيرًا حتى الآن عن أعجب ما فى هذه السطور، ألا وهو أنها تعلن عن محبة للنصوص. قد نستحضر سؤالنا الأولى عن الأخطار التى يشكلها هذا الإعلان على مهمتنا، خطر تضليلنا عن جوهر مسألة الحب. إلا أننا راهنا فى البداية على أننا بالتزامنا هذا المسار نتمكن من توكيد شيء عن جوهر الحب، كالشيء الذى يوفق بين المفعم بالحياة وفاقد الروح، بين الحى والميت، بين الناس والنصوص، فى علاقة حب. وحان الوقت الآن لتجديد هذا الرهان.

- قبل أن تخطو هذه الخطوة تذكر السطور المدونة فى نقش: «هل بوسع

(١) ولكن ينبغى أن نلاحظ أن قوة الأسلوب لا تشبه كثيرًا ما يسمى فى الحوار النفسى الشائع "توكيد الذات". وإذا كان هذا الشعار التربوى أو النفسى الشعبى يعنى حركة انتصار الذات بخروجها من سيطرة الغير فإن توكيد عبارة الحب تقر بحركة عكسية وتؤكدها.

المرء أن يتكلم عن المحبة دون أن يعلن الحب، دون أن يعلن الحرب، وراء كل حياد ممكن؟ دون اعتراف، ليكون ما لا يوصف؟»[1]

- هل هذه أسئلة بلاغية؟ وإن كانت، فهى إعلان، فعل غير محايد.

- فعلاً. إذن هل تظن أن مقالاً بعنوان "التفكيكية والمحبة" يفلت من ضرورة المجازفة بالاعتراف بما لا يوصف؟ فى موضع ما بدأتَ تجيب عن سؤال من أو ماذا تحب؟

- لو لم يكن هذا سؤالاً بلاغيًا آخر فهو يبدو كسؤال للشرطة.

- كيف يمكن أن يكون سؤالاً بلاغيًا؟

- ليس بالمعنى المعتاد ربما، سؤال يدفع لإجابة واحدة. ولكن لو أمكن للقوة البلاغية أو الشعرية أن تكون غير قوة الشرطة، فلابد أن تتحالف فى موضع ما مع أى شىء يسمح بالإجابة بأكثر من واحد، غير واحد. فالبلاغى يسمح أيضًا بالمجاز، والمجاز دائمًا نص.

- إذن كنتَ ستعلن أنك تحب نصًا؟

- نعم، لو أمكن.

كيف يتسنى أن تحب نصًا؟ بعبارة أخرى، كيف يمكن القول إن امرأً يحب نصًا من أى نوع دون أن يكون ذلك الإعلان امتهانًا للغة، مد للمعنى الصحيح للحب إلى نقطة الانكسار؟ أو حتى إهانة للمعنى الأسمى يجب عكسها حبًا فى بنى النوع من البشر إن لم يكن حبًا فى الله. ففكرة الإله المحب مصونة يقينًا فى النصوص التى تعد هى نفسها مقدسة بمقتضى "الديانات ذات الكتب". إلا أن هذه

(1) Derrida 1997, p. 228.

القدسية فى هذه الديانات أو هذه الثقافات هى ما يفصل هذه النصوص عن أية نصوص غير مقدسة لا يسع المرء أن يقول إنه يحبها دون أن يطرح فكرة القدسية. أى إن المرء ما إن يعلن حبه لنص مصنف مثلاً كقصص أو شعر أو فلسفة[١] فهناك عقيدة حب مدعومة لاهوتيًا على المحك. من ثم فليس شيئًا هينًا حين يقول المرء شيئًا كهذا شريطة أن يقصد إعلان ما هو أكثر من مجرد تقدير عابر. ليس شيئًا هينًا لو أمكن إثبات أن إعلانًا كهذا لا يهين الحب بمعناه الأسمى.

لذا فعلى المرء ألا يستهين بأن هذا الإعلان لكى يكون ممكنًا فلا يسعنا أن نعرف لمن سيعلَن أو من هو مفعول هذا الإعلان. هب أنى أود أن أعلن أنى أحب شيئًا من هذا النوع، رواية أو ديوان شعر أو حتى مقال نقدى. لمن يمكننى أن أقول شيئًا كهذا بحيث تكون له قوة الإعلان؟ لو أعلنته لأى شخص يسمعنى فقد يثير ذلك تأويلات شتى عن حالتى العقلية أو عن ذوقى الأدبى أو حتى عن معامل "العرق-الطبقة-الجنس" الخاص بى، لكن هذه التأويلات كافة ستعتبر أن عبارتى ذات قيمة تقريرية، أى عبارة تتعلق بحقيقة ما. صحيح أنها نوع غريب من الحقائق لأنه ما من مراقب محايد يمكن أن يصدق عليها أو يدحضها، لكنها تظل حقيقة بالنسبة لهذا "المراقب المحايد"، أى بالنسبة لمن يسمع عبارة كهذه دون أن يأخذها كإعلان حب موجه له ويجب عليه أن يرد عليه (عدم الاكتراث أو ادعاء عدم سماع الإعلان يعتبر ردًا أيضًا). إذن فهذا الخطاب وإمكانية - بل ضرورة - الرد عليه هو ما يميز بين العبارة التقريرية والإعلان الأدائى. وهكذا فالسؤال الذى كنا نطرحه يصبح كما يلى: من يخاطب المرء بحبه النصوص؟ من الذى يمكن لهذا الخطاب أن تكون له قوة الإعلان أو قوة الحب بالنسبة له وبدونه تظل كل هذه العبارات مجرد حقائق غير مؤكدة ومحايدة وبلا أثر؟

هب أن الرواية أو القصيدة أو المقال الذى يعجبنى كتبه كاتب لايزال حيًا.

(١) بل مسلسلات ومجلات متخصصة والموسيقا الصاخبة أو أى شيء أيضًا.

قد أعلن له حينها عن إعجابى، كما لو لم يكن ثم فارق بين الكاتب والـنص، بـين الموقِّع وما يوقَّع. هذا يحدث فى كل مكان وفى كل يوم، وهو بالنسبة لكثيرين سبب كافٍ لكتابة أى عمل أدبى أو إبداع أى عمل فنى قد يعجب غيره. ولكن لو تجـرأ أحدهم وكان واضحا فى هذا الموقف فهو يعرف أن مثل هذه السمات تحمل معهـا اعترافًا بأن اسمه وتوقيعه حسب تحليل جولييت شكسبير «ليس جـزءًا منـك»[١]. ونظرًا لأن الاسم أو التوقيع ليس حامل الاسم فهو أيضًا علامة الانفصال المحتـوم الذى لابد أن يمر به الآخرون لدى وفاة حامل الاسم، عندما لا يعود الاسم عنوانـا محتملاً لأحد لايزال حيًا ويبدأ فى العمل مستقلاً عن أى حامل اسم فرد. إلا أن هذا العمل هو الاحتمال العام للتسمية، للغة، أو بصورة أعم لقابلية التكرار إذا اسـتعنا بالمصطلح الذى أتاحه ديريدا[٢]. وهذا بالطبع معناه أنه لا ينتظر وفاة أحد لكى يبدأ فى مرافقة أية فائدة تجنى من اسمه العلم، بما فى ذلك أخص فوائده، وهى دعـوة أحد الناس للرد على إعلان بالمحبة. إذن فهنا شىء لا يود أحد أن يفكر فيه كثيرًا، ولو من باب أنه يصاحب كل فكرة تراودنا عن محبة شخص آخر؛ هنـا شـىء لا يحتمل ولابد من احتماله، أى يُحمل ويتجدد بما يفوق قدرة فرد واحد على حملـه، وهو أن الأسماء التى نطلقها على المحبة حين نعلنها أسماء فانين. فـى أى وقـت نعلن فيه محبتنا لغيرنا بمخاطبة اسمه فإننا نوجهه أيضًا لفنائه[٣].

على أى فنحن نطلق مسمى "نص" على ما يحمل اسمه لا باعتباره علامـة الفناء، بل باعتبار احتمال بقائه حيًا واستمرار مناداته به. من ثم يمكننى أن أقـول «أنا أُحب إميلى ديكنسون» دون أن أجازف كثيرًا بأن ما أقصده سيُفهم خطأ: أنـا

(١) للاطلاع على تحليل جرىء بل قاس لروميو وجولييت، انظر ديريدا ١٩٩٢.
(٢) ديريدا ١٩٧٣ بصفة خاصة.
(٣) التفكير التفكيكى لا ينكر هذه الحالة من قابلية التكرار، بل يؤكدها، لأن قابلية التكرار هى أيضًا احتمال توجيه المحبة لشخص آخر. وهذا بلا شك السبب الأول لرفض مثل هذا التفكير باعتباره "سلبيًا".

أحب نصًا، النص الذى لا ينبت على ما يبدو عن الاسم الذى يحمله، اسمه بوصـــفه نصًا. ولكن لو أمكننى أن أقول شيئًا كهذا، وإن اســتطعت أن أقولـــه لا باعتبـــاره حقيقة، بل لأؤكد الحب الذى أقول إنى أكنه، إن استطعت بعبارة أخرى أن أخاطب بحبى شخصًا آخر بهذه الكلمات، فإن الاسم "إميلى ديكنسون" سيكون عليه هو أيضًا أن يسمى هذا الآخر المخاطب والآخر الذى أرد عليه. الآخر، من؟ إميلى ديكنسون نفسها؟ بالطبع لا، بل "أحد" أطلق عليه هذا الاسم، فى داخلى، موقـــع لآخـــر فـــى نفسى. وحين يعلن أحدهم حبه نصًا فهو يعلنه لآخر فى داخل نفسه. فهل هذا فارق ينبغى عمله بين هذا الفعل وفعل توجيه الحب لآخر غيره، آخر لايـــزال حيًـــا، أى شخص ليس مجرد آخر فى داخل النفس.

نعم ولا. نعم لأن الحالة الخارجية للآخر هى شرط قـــدرتى علـــى توجيـــه المحبة أو أى شىء غيرها إليه، وشرط أى إعلان كهذا لكى يتلقى من غيـــره ردًا ليس محددًا فى الخطاب. ووجود الآخر مستقلاً عن موضوع الإعلان هـــو شـــرط المحبة باعتبارها غير حب المرء لنفسه، غير محبة مفعولها المرء نفسه أو جـــزء منه. ومع ذلك فالتفرقة لا تتم بهذه الصورة، لأن إعلان الحب هو أيضًا إعلان بأن إضفاء طابع ذاتى على الآخر بدأ؛ وموضوع الإعلان ليس هو نفسه، وهذا هو مـــا يعلنه. هو يعلن أن بينه وحده والنفس التى تأوى آخر فى داخلها ليس ثم خط يُرسم ليفصل بينهما باعتبار أن كلاً منهما خارجى بالنسبة الآخر. هناك فاصـــل، آخـــر داخل النفس وغيرها، وليس ثم فاصل، فالآخر أضفت عليه الـــنفس طـــابع الـــذات باعتباره هو الذات. ولكن لو كان هذان الشرطان ضروريين، لو خارجيـــة الآخـــر وإضفاء طابع ذاتى عليه هما شرطا المحبة فهذا معناه ألا فارق يمكن عمله بيقـــين بين ما يسمى حب الذات من ناحية، وآخرها، أى الحب الآخر أى حـــب الآخـــر، الموجه لآخر من ناحية أخرى.

لو كان الأمر كذلك – وهو كذلك فعلاً – فمن ذا الذى يمكن أن يؤكد الحـــب

لغيره دون أن يوجه فى الوقت نفسه الحب لنفسه؟ وبالتالى دون تحديد ما يكن للآخر؟ لعل هذا ما يحدث دائمًا بصورة أو بأخرى؛ قد لا يكون هناك إعلان للحب لم يحتفظ لنفسه بما أراد للآخر أن يشعر به[1]. وأقل ما يمكن قوله هو أننا لن نعرف أن هناك إعلان حب لم يوده الخطاب لنفسه، لأن كل خطاب كهذا يكون مشروطًا بإمكانية إلغائه باعتباره خطابًا لآخر خارج النفس. وسبق أن أشرنا لهذا الشرط حين قلنا قبل قليل إن الحب يعلنه فانون لفانين، أى كائنات تضفى طابعًا ذاتيًا ويضفَى عليها الطابع الذاتى فى مواجهة استحالة الخطاب الخارجى لمن يحبون. ولكن هل هذه الاستحالة الحتمية أيضا سبب للتساؤل عما إذا كان أو يمكن أن يكون هناك إعلان حب لآخر، آخر حقيقى؟ هل نشك فى أن شيئًا كهذا حدث ويمكن أن يحدث؟ لا طبعًا، نحن لا نشك فى هذا الاحتمال طالما ظلت لدينا القدرة على الظن بأن الحب لا يخاطب نفسه وحدها، لا يخص نفسه بخطاب الحب. طالما ظلت لدينا هذه الفكرة فهى ما نظن أن الحب لابد أن يكون عليه، أى حب الآخر. إنها ما نظن أنه لابد أن يعطَى أو يؤخذ باسم الحب ولكن دون القدرة على التأكيد بيقين قاطع أننا سبق أن أعطينا شيئًا كهذا أو تلقيناه. قد نظن ذلك؛ بل يمكن أن نسوق أمثلة، أى نصوصنا.

فى "أوراق أسبرن" لهنرى جيمس[2] على سبيل المثال، وهى قصة حب الحب الوحيد المعلن فيها حب نص، بل هذا النص هنا، النص الذى بين أيدينا. وبما أن العنوان يشير إلى كل من هذا النص والنص فى هذا النص، فهو يغرس من البداية

---

(١) فى فصل "من يرافقنى" فى كتاب "سياسة الصداقة" يصف ديريدا "أجمل وأوجب ما فى أكثر إعلانات الحب استحالة"، ما يعلن الحب ويحدد أن الآخر حر فى ألا يرد "لأنى بحاجة لحريته حتى أتوجه بنفسى للآخر باعتباره آخر. ولكن بما أن التحديد المسبق يلغى الحرية التى يحددها فإن هذا الإعلان بالحب يظل الأكثر استحالة. للاطلاع على نقاش مختصر لهذه الفقرة انظر (Kamuf 1996, p. 199).

(2) Henry James, The Aspern Papers.

رمزًا لنفسه، مجموعة أوراق ستكون مفعول تعمية الحب. (بعد قليل سنناقش ما يفعله رمز النص المحب لنفسه هنا.) هذه الأوراق يفترض أنها رسائل من الشاعر الأمريكى الكبير جيفرى أسبرن الذى كان توفى قبل سنوات عديدة حين فضتها الرواية، وإن وجدت فلعلها لاتزال فى حوزة السيدة التى كانت موجهة لها: الآنسة جوليانا بورديرو. تعيش الآنسة جوليانا فى عزلة افتراضية فى بيتها فى البندقية، وهو السبب الذى يرى الراوى أنه مكنها من الاحتفاظ بالأوراق سرًا طوال هذه المدة. وهذه السرية أوشكت على نهايتها لو نجح الراوى فيما جاء إلى البندقية لأجله، فهو يريد الأوراق أكثر من أى شىء آخر فى الدنيا، وسيحاول أن يأخذها من صاحبتها بصورة ما. والراوى الذى يستخدم ضمير المتكلم والذى لا يذكر اسمه قط هو أحد محررَى دواوين أسبرن الشهيرَين؛ وهو يشارك زميله المحرر الآخر المسؤولية عن الحفاظ على اسم الشاعر الذى نُسى إلى حد ما فى عالم الرسائل قبل نشرها. أى إن مكانة أسبرن التى يحتفَى بها الآن (لو كان لنا أن نصدق الراوى) تعزى فى جزء منها على الأقل لجهود الراوى نفسه. ونحن ننوه لهذا الظرف لأنه وحده كاف لإلقاء ظلال من الشك على ادعاء الراوى بأنه يقدم على ما هو مقدم عليه «لأجل خاطر جيفرى أسبرن»، إذن فلأجل خاطر آخَره الذى يحب[1]. وهذا موضع شك لا لأن اسم الشاعر المتوفى ليس سوى اسم شخص آخر فى نفسه، بل لأنه مقيد كاسم باسم الراوى فى الطبعة التى سيوقع عليها كلاهما.

إذن، فالرواية تروى من منظور من لا يعلم ما إذا كان يتصرف لأجل خاطره هو أو لأجل خاطر الآخر، من أجل اسمه أو باسم الآخر. وبذلك فنص رواية "أوراق أسبرن" يظهر صفاء كبيرًا عن الحب. ففى صفائه يعلن النص أن الحب هو تلك المعرفة المستحيلة، استحالة إدراك لأجل خاطر من، باسم من،

(١) «ليس بوسعى أن أصل للأوراق إلا بإبعادها عن حارسها، ولا أستطيع أن أبعدها عن حارسها إلا بشىء من الدبلوماسية. وليس أمامى من سبيل سوى المداهنة والنفاق. أنا آسف لذلك ولكنى أفعل ما أفعل لأجل خاطر جيفرى أسبرن». (James. 1996. p. 222).

يتصرف المرء. والآن لو بدا فى ذلك تناقض، أو إبهام، فلعل هذا مرجعه أننا نحدد بعد النظر فى فاعل، فى فاعل واحد فقط. ولكن من الواضح أن الراوى نفسه هو الواضح بشأن ما يعمل؛ فيعلن – أو يريد أن يعلن – أنه يتصرف من منطلق حبه لآخَر لا من منطلق حيازته الأوراق وكل ما تمثل بالنسبة له. ونعتقد أننا يمكن أن نستشف مبررات الراوى الواعية لنفسه («الأمر كله لأجل خاطر جيفرى أسبرن»)، ما لا يمكن أن تكون له إلا قوة المبررات الذاتية لأنها تتذرع بالعدل للآخر. وبما أن هذا الخطاب يعطل اسم الآخر فى دفاع عن النفس، فهو يوجد النافذة التى ينظر خللها إلى آخر الآخر، الآخر الذى تُنزع ملكيته حين يدعى فاعل أنه يعلم أن ما يعمله، مهما بلغ من الخداع أو النفاق أو حتى الإجرام فهو يعمله حبًا لآخر لا لنفسه. من ثم "فالوضوح" الذى ألمحنا إليه منذ قليل لا نجده فى خطاب الراوى الواعى، وهذا صحيح مع أن كل كلمة فى النص (باستثناء عنوانه) تنتمى لذلك الخطاب يعيد الراوى سردها وروايتها. ومع ذلك فهناك شطط لابد من تحمل مسؤوليته لأن وراء الخطاب المعمى هناك نص يمكن أن يظهر الوضوح عن الحب، وهو ما يبدو أن الراوى عاجز عن رؤيته بنفسه. ولو أمكن لنص كهذا أن يكون "واضحًا" فهذا مرجعه أنه يدرك بصورة ما الحد بين كل ما يحويه، كل الكلمات التى تشكل النص، وما هو فى الوقت نفسه شطط من النص حيال كل ما يحوى من كلمات. وهناك حد يتم تتبعه أو إعادة تمييزه بذلك ويُبرز مظهرًا خارجيًا فى الداخل.

يلاحظ مع ذلك أن وصف إعادة تمييز التناص بـ "الوضوح" (ولكن هل هناك شىء آخر يقتضى الوضوح؟) هو بداية تشكيله مرة أخرى كفاعل، فاعل يرى، أى ما قلنا عنه لتونا إنه لا يرى. والتشكيل بهذه الصورة محتوم لأنه الحركة

التى نتمكن بها من القراءة كأشكال ووجوه، ما ليس له فى حد ذاته وجه.[١] إذن فلو أعاد أى نص تمييز نفسه بصورة تفوق أى فاعل، أى فاعل فرد، وبالتالى خطاب أى فاعل فرد، فهو أيضا يفعل ذلك بتشكيل منظور الفواعل داخل نفسه. (ولابد بالضرورة من وجود أكثر من واحد من هذه لو أبدى النص وضوحا فى الحب.) وفى "أوراق أسبرن" رمز الوضوح فى مقابل رمز العمى الذى يروى هو جوليانا بورديرو آخر الآخر التى تتحمل تجريد الراوى لها مما تملك لو أفلح فى أن يبرر لنفسه ما اقترف من سرقة. وضوحها إذن ربما كان هو الوضوح فى الحب، والذى لا يراه الراوى فى نفسه.

فى الرواية كثير مما يوحى بذلك. وهناك بصفة خاصة أداة تستبقى بنية العمى التى لا تقابل الوضوح وجها لوجه، بل هو يخترقها. هذه الأداة هى الجهاز الغريب القبيح الذى تضعه جوليانا بورديرو على عينيها. إنه يمثل بؤرة أفكار الراوى حين يراها أول مرة، ولكن دون أن يتمكن من مواجهتها:

> «كان تركى وحيدًا مع شيء رهيب كجوليانا بورديرو أمرًا يكاد يفوق شجاعتى (ولو أنى كنت أتوق للحدث). كان شديدة الغرابة، وكانت منبعثة بالمعنى الحرفى للكلمة. ثم تلا ذلك تفحص، مع إدراك أننا لم نكن وجهًا لوجه، إذ كان فوق عينيها ظل أخضر مخيف كان بالنسبة لها يمثل قناعًا. وظننت للحظة أنها وضعته خصيصًا حتى يتسنى لها من أن تتفحصنى من تحته دون أن تخضع نفسها هى للفحص. فى الوقت نفسه كان يزيد من

---

(١) أى إن هذه الأشكال تستدعى "حافز تحديد الهوية اللازم للقراءة"، والذى يشير إليه ديريدا فى الفقرة التى أوردنا فى مستهل هذا المقال.

افتراض أن هناك رأس شبح موت رهيبة ترقُب مـــن ورائـــه. جوليانا الورعة كجمجمة متجهمة – رؤيا ظلت عالقة مكانهـــا حتى مضت. ثم هيئ لى أنها كانت عجوزًا هرمة – عجوز قـــد يواتيها الموت فى أية لحظة، قبل أن يتاح لى الوقت لكى أحصل على ما كنت أريد منها. وكانت الفكرة التالية تصحيحًا لذلك؛ فأوضحت الموقف. ستموت الأسبوع التالى، ستموت غـــدًا – إذن بوسعى أن أحصل على الأوراق.

(ص٢٢٩-٢٣٠)

إن مسألة أن يرى نفسه مرئيًا دون أن يـــرى، خاضـــعًا للـــتفحص دون أن يتفحص هو فى المقابل، لها تأثير غريب هنا يتمثل فـــى تقريـــب الـــراوى قـــدر المستطاع من الاعتراف بالحدث الذى يتوق لرؤيته، ألا وهو موت الآخر الجـــالس أمامه. ويوحى بأنه ليس بحاجة لقول الكثير لها؛ فهى ترى كل شيء. وجهة نظرها هى وجهة نظر المشاهد الأقوى، من يستطيع أن يخترق سطح المظهر الخادع لأن قدراتها البصرية ليست جزءًا من المشهد الذى ترى. إنها فاعـــل مبـــصر صـــرف لا مجال لأن يصبح مفعولاً فى عينى الآخر. لذا فقد يبدو أنها ترى ما يحاول دون طائل أن يخفيه عنها، بل إنها تتنبأ من البداية بالمشهد الرهيب الذى كان على وشك الوقوع قبيل نهاية الرواية، بعد أشهر من القرب من عدوها اللدود، الراوى.

وذات مساء وبينما ترقد الآنسة بورديرو على شفا الموت (أو هكـــذا يظـــن) وفى غرفة مجاورة يتسلل الراوى إلى قاعة الاستقبال ويدنو من موظفة الاســـتقبال، حيث يراوده اقتناع بأن الرسائل مخبأة. وبينما هو على وشك اختبار القفل بتحسس

زره مؤكدا أنه ليس فى نيته أن يسرق الأوراق («أنا لم أعتزم فعل شيء، ولا حتى أن أرفع الغطاء؛ كل ما أردت هو أن أختبر فرضيتى، لأرى ما إذا كان الغطاء يتحرك»)[١]، ويتصادف أن ينظر من فوق كتفه فيرى الآنسة بورديرو نفسها كأنها بعثت من قبرها؛ لم تعد تضع الظل فوق عينيها، ما أدى به إلى أن «لمح لأول مرة، ولآخر مرة، ولمرة وحيدة ... عينيها الفذتين. حدقتا بى، جعلتانى أحس خجلاً رهيبًا. وبستدير لينظر فى هاتين العينين لأول وآخر مرة، تصدر فحيحًا رقيقًا محتدًا: "آه منك أيها الناشر الشقى!"» قبل أن تتراجع «بحركة متشنجة سريعة، كأن الموت هبط عليها ...» (ص٢٨٦). وفى اليوم التالى، يرحل الراوى الخجلان عن البندقية لأسبوع سياحة حائرة، تاركًا الآخرين ليدفنوا عواقب سرقته الفاشلة وجريمته الناجحة.

من المؤكد أن الرواية لا توجز (كما فعلنا لتونا) هذين المشهدين، اللقاءين الأول والأخير بين خصمين بينهما صراع موت على حيازة الرسائل. وبوضعهما متجاورين لم نقصد إلا أن نبرز النمط الذى يضع حب الراوى الذى يعميه فى مقابل حب جوليانا الذى يشحذ فكرها. ولكن هل يمكن لها أن تشحذ فكرها عما يضعها فى تضاد مع «الناشر الشقى»؟ أى عن حب مفعوله الأوراق؟ بعبارة أخرى، هل يمكن للمحبة التى تكنّ لهم أن توضع ببساطة فى تضاد مع محبة الراوى اللص؟ نفترض أنها تستطيع بمقتضى عنوان الرسائل؛ فاسمها على

(١) هذه التفصيلة المتعلقة بالزر وحدها كافية لتبرير مقارنة سر هذا النص بسر رسالة بو"المسروقة". وبدلا من الإمساك بـ "حافظة بطاقات كرتونية تافهة"، بدلاً أى من هذه الأداة المتدلية التى يرى فيها لاكان على الأقل قضيب المرأة فإن نص جيمس يضع الزر لدى سكرتيرة، قطعة أثاث، لكنها شخص أيضًا، غالبًا امرأة ترافق أخرى كالآنسة تيتا وعمتها، وتكتب رسائل أخر، وتحفظ أسرار آخر. وبينما يحتاج سرد بو لشخص مثل دوبان ليضع يده على الرسالة المخبأة فإن سرد جيمس لديه القوة، "قوة الروح" ربما، لوصف سر السكرتيرة الذى لا يباح به.

الرسائل هو ما يجعلها ثمينة بالنسبة لها. وهى تحب أكثر ما تحب الخطاب المفرد، وهو ما تود أن تحافظ عليه من دمار النشر الذى من شأنه أن يرسل الرسائل إلى عناوين لا حصر لها. وما تكرهه هو فكرة تكرار اسمها أو نسخه حين لا تكون موجودة للرد عليه وهو موجه لها وحدها. وهو أيضًا ما تبديه بفعل حجب عينيها فلا يحدق فيهما آخر، أى لا يقرأ آخر فيهما خطاب جيفرى أسبرن لها. بل يمكن لنا أن نذهب إلى حد القول بأن جوليانا بورديرو تكره رسالة العنوان التى ستجعل الأوراق التى معها مقروءة وقابلة للتكرار لآخر. وهى فى كل هذا فى تضاد واضح مع الراوى الذى يحب لا العنوان المفرد على الرسائل (لا سيما المخاطب فيها، والذى يود أن يراه ميتًا) بل قابليتها للنسخ. فهو فعلاً يود أن ينشرها وباسمه. وكما لاحظنا فلا مجال لأن يوقن الراوى أنه لا يتصرف بدافع الحب لاسمه؛ فجهوده للاستيلاء على الرسائل فى هذه الحالة دافعها الأول الرغبة فى الاستيلاء على عنوانها لنفسه. وإذا كان بوسع جوليانا بورديرو أن تستشف هذه الرغبة التى يعبر عنها كل تصرف يصدر عنه (أو هكذا نتصور) فهذا مرجعه أن الرغبة نفسها تراودها، أى الاستيلاء على عنوان الرسائل. ولكن أليست الرسائل موجهة لها فعلاً؟ بلى ولكن لمجرد أنها يمكن أن توجه لأى أحد، لمجرد أنها قابلة للتكرار. وبما أنها قابلة للتكرار، وهو شرط وصولها لعنوان، فهى أيضًا لا تصل بشكل نهائى إن وصلت أصلاً(١). ولا شك أن جوليانا بورديرو وعلى الرغم من نقائها لا ترى ذلك؛ لكن الأهم أنها، وعلى خلاف الراوى ربما، لا تحب.

هناك إذن فى الفضاء المشبع بين الراوى والآنسة جوليانا بورديرو حسب لنص كهذا الذى يمكن تكراره لأنه موجه، وموجه لأنه مكرر. ويتسع هذا الصراع

---

(١) وذلك كما سبقت الإشارة فى الهامش السابق لأن هناك سمات مشتركة عدة بين رواية جيمس و"الرسالة المسروقة" لبو، ويمكن تطبيق العناصر المحورية لتحليل ديريدا الشهير للرسالة إلى رواية جيمس. ولايزال هناك الكثير مما يقال فى قراءة أطول لـ "أوراق أسبرن" فيما يتعلق ببنية عدم وصول رسالة حتى حين تكون بلغت وجهتها. انظر ديريدا (١٩٨٦).

ويناقض ما لا يفصله تكرار الاسم. فلا قبل لأى منهما أن يحب الرسائل دون أن يرغب فى محوها إما بنشرها وبالتالى محو عنوانها الفريد، أو بالتأكيد على أنها لا يمكن أن تُنشر، وبالتالى محو أية فرصة لتكرارها. والخوف الأكبر الذى يساور الراوى هو أن تفكر الآنسة جوليانا بورديرو فى محو الرسائل:

«ولكن لم لا تمحو أوراقها؟

آه، هى تحبها كثيرًا.

حتى الآن وهى تقترب من نهايتها؟

ربما تفعل حين توقن من ذلك».

(ص٢٦٤)

وحين يقال «تحبها كثيرًا» ندرك ذلك ببساطة لأننا كشخصيات الحوار هنا يمكن أن نفترض أن الحب هو ما لا يمحو ما يحب. ومع ذلك فقد يبلغ مسامعنا هذا التبادل كأنه يعكس حكم أحد بأن جوليانا تحب الرسائل كثيرًا، وأنها على خطأ فى أن تحبها بهذا القدر، ربما إلى حد استبعاد أى أحد وأى شيء غيرها. ولكن من الذى يمكن أن يصدر حكمًا كهذا؟

ليس الراوى من يتكلم هنا، بل الشخصية الرئيسة الثالثة فى السرد أو بالأحرى الرابعة، فجيفرى أسبرن هو بالفعل الطرف الثالث فى مثلث. والمتكلم هو آنسة بورديرو أخرى، ابنة أخت جوليانا المتوسطة العمر ورفيقتها الدائمة لعدد غير محدد من السنين. والآنسة تيتا كما تنادَى تملأ المساحة بين الآخرَين. تدير الحب الذى يكنه كل منهما للرسائل، ويبدو أنها تعِد كلاً منهما بأنها ستحول دون محو ما

يحبا. فخضوعها وقابليتها للتكيف مع كل منهما (الراوى يصفها دائمًا بهذه القابلية للتكيف) يجعلانها المكوك بين القطبين اللذين وضع كل منهما فى تضاد رهيب مع الآخر؛ فهى والراوى يريدان أن يحافظا على الرسائل وأن يمحواها، إما يقضيان عليها بالمحافظة عليها أو يحافظان عليها بمحوها. وبين قطبى هذا التناقض تذعن تيتا بورديرو دون تناقض مع أحدهما والآخر، مع الآخر وآخر الآخر. والصدام المميت المقدر عليهما تعكسه قدرتها على تحويل تناقض الآخرَين إلى لا تناقض. كأنها باسمها أعادت تقسيم الحد الذى يقف فيه كل منهما فى تضاد مع الآخر. وهى بذلك ترسم الفضاء المحدد بشكل غريب، والذى يضفى فيه كل منهما على الآخر صفة ذاتية ولكن فى داخلها. وبصورة كهذه فهى قلب هذا النص أو فى قلبه لأنها هى احتمال المحبة بين هذين الغريمين اللدودين.

فى ختام سرده وبعد عودته إلى البيت عقب وفاة جوليانا بورديرو وتشييع جنازتها يعقد الراوى لقاءين آخرين مع ابنة أخت غريمته. فى اللقاء الأول تدعه يعرف أن الرسائل قد تكون له إن شاء. «كنتُ سأعطيك كل شيء وكانت هى ستتفهم حيثما هى، كانت ستسامحنى». هذا العرض مشروط لكن الشرط لا يرد صراحةً، لا يعلنه أى من المتحاورين[1]. إلا أن الراوى ليس لديه شك فى أنها تدعوه ليعرض عليها الزواج. و ردًا على هذا اللا إعلان لا يسعه إلا أن يتلعثم ويأتى بـ «حركة جامحة غامضة، وجدتُ نفسى على أثرها عند الباب ... والمشهد التالى الذى أتذكره وأنا على الدرج فى طريقى إلى خارج البيت» (ص٢٩٦). ويواصل الركض فى الاتجاه الآخر إلى أن يستيقظ فى الصباح التالى

(١) أى تناول أقل سرعة لهذا النص قد يتوصل إلى أن حالة اللا إعلان هذه، وتحديدًا الإعلان المكبوت أو السرى للحب يشى بالتفاعل بين الشخوص الثلاثة.

وليس فى قلبه سوى سؤال واحد: هل كنتُ لا أزال فى الوقت المناسب لأنقذ أشيائى؟ هذا السؤال كان فى قلبى ...» (ص٢٩٩). ويمضى إلى اللقاء الختامى وفيه، ومن خلال "خدعة بصرية" غريبة ما، يرى رؤيا مروعة:

«الآن أدركتُها؛ أكاد أعجز عن أن أقول كيف أفزعتنى. وقفَت فى وسط الغرفة وبوجه ملؤه الدعة مالت علىّ، وأضفَت نظرة الغفران، نظرة التبرئة، عليها سمات ملائكية. جمَّلتها؛ كانت أصبى؛ لم تكن عجوزًا سخيفة. هذه الخدعة البصرية أضفت عليها تألقًا سرياليًا ...»

(ص٣٠٠)

إنها رؤيا كان يمكن أن تدوم لو لم تكن لدى تيتا بورديرو"قوة الروح"، كما يسميها (وكانت فكرة "إذعان الآنسة تيتا لقوة الروح فكرة جديدة") لينبئها بـ "الأمر الجلل" الذى فعلَت.

«فعلتُ الأمر الجلل. محوتُ الأوراق.

فقلت لها وأنا أتلعثم: "محوتِها؟"

فقالت: "نعم؛ ولِمَ أحتفظ بها؟ أحرقتها ليلة أمس، ورقة بورقة، فى المطبخ"

كررت بصورة آلية: "ورقة بورقة؟"

قالت: استغرقنى الأمر وقتًا طويلاً — كانت كثيرة». بدت الغرفة كأنها تدور من حولى، وهى تقول ذلك وهبط على عينى

ظلام حقيقى لبرهة. وحين انقشع كانت الآنسة تيتا لاتــزال فى مكانها، ولكن زال عنها التجلى فعادت لبــساطتها و ضـــعتها وشيخوختها»

(ص٣٠١)[١]

وعندما تعلن الآنسة تيتا أنها أحرقت الأوراق، وأنها بذلك فعلت "الأمر الجلل" فهى تؤكد على شعورين مختلفين؛ فهى من ناحية تعلن حالة، واقعة، حــدثًا، حقيقــة. «أحرقتها ليلة أمس، ورقة بورقة، فى المطبخ». وهذا التوكيد يسبقه من ناحية أخرى توكيد مختلف ومطول. فبقولها «فعلتُ الأمر الجلل» تقول فى الحقيقة: أنا نفسى أؤكد أنى فعلتُ ذلك بالتأكيد، وبحب شديد للأمر الجلل الذى كنت أقدم عليه وأؤديه وآتـــى به إلى الدنيا، وها أنذا أكرر كل هذا لك، فى إعلانى الحقيقى أو اعترافـــى لـــك بمـــا فعلتُ. وعلى خلاف إقرار حقيقة فهذا التوكيد الآخر يؤكد لا على مجـــرد حالـــة أو حدث أو واقعة تسبق الإقرار فى الوجود. بل تؤكد أيضًا على أنها تؤكد فعلها. فهـــى تقول نعم نعم، أنا أوقع هذا الحدث. أنا أحبه. أنا نفسى أحب ما فعلتُ.

ومع ذلك هل يمكن أن نعرف كنه "الأمر الجلل" الذى فعلَت؟ هل هو فعـــل تدمير؟ فعل حماية؟ انتقام؟ تذكّر؟ نسيان؟ غفران؟ أم إنه لو كان جللاً فعلاً أما كان

(١) تراجع الهذيان الجنسى قد يذكر بنوع من تفكيكية يقين الشعور وصفه بول دى مان من خلال اهتمام بالمجاز النصى. فيقول مثلاً فى مقاله عن "رئيسة الدير الجديدة" لروسو: «الحب كالإنسان، صورة تشوه مجازًا يضفى وهم المعنى الصحيح على بنية دلالية مفتوحة معلقة. وهو ما يجعل الحب بلغة العواطف الساذجة وهمًا يتكرر دائمًا وأبدًا، موجهًا دومًا نحو مستقبل تكراره، لأن تحطيم الوهم لا يؤدى إلا إلى شحذ الشك الذى أوجد الوهم أصلاً» (Paul de Man 1979, p. 198)؛ وفى هامش فى مقال عن أحد أعمال ميشيل ريفاتير يقول: «بدلاً من أن يكون الجنسى نسخة مكبرة من تجربة الشعور، فهو صورة تجعل هذه التجربة ممكنة. فنحن لا نرى ما نحب لكننا نحب على أمل إثبات وهم بأننا نرى أى شىء أصلاً» (de Man 1986, p. 53).

له أن يكون احتمال أى من هذه الأشياء وكلها، احتمال لا يعلَن أو يفَض إلا بنــوع من التوكيد؟ هنا إذن وبهذا التوكيد المضاعف أو الإعــلان المــضاعف تخاطــب "أوراق أسبرن" إمكانية الحب فيما وراء ما يمكن لأى فاعل أن يقــصد بــه. فهــو يقول: «فعلتُ الأمر الجلل». يشكل النص نفسه كنص، أكبر من خطاب أى فاعــل، بتوكيد لا يلتبس مع إقرار واقع أو مجرد رأى. هذا لأن الحد الفاصل بــين نــوعى التوكيد يقوم فى الحقيقة على خيال، على الخيال الذى يمكن وفقًا له تــصديق تيتــا بورديرو حين تقول إنهما كان لهما وجود أصلاً. فإن استطعنا أن نصدقها، لو وجد هذا الاحتمال، فلا وجود له إلا فى الخيال، أى كــنص قصــصى أو فــى نــص قصصى. وفى نص كهذا يتعطل الفارق بين الإعلان التوكيدى بــ "الجلالة" وتوكيد صحة الواقعة، أى «ما حدث فعلاً». ففى "الواقع" ما "احترق" فعلاً هو صورة فــى النص لنفسه. والتوكيد الذاتى لجلالة النص المحبة لذاتها لما فعلت.

المصادر والمراجع

de Man, Paul (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven, CT: Yale University Press).

—— (1986), 'Hypogram and Inscription', in *The Resistance to Theory* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).

Derrida, Jacques (1973), *Speech and Phenomena*, trans. David B. Allison (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy Kamuf (New York: Schocken Books).

—— (1986), 'Le Facteur de la Vérité', in *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1990), 'Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority"', trans. Mary Quaintance, *Cardozo Law Review*, vol. 11, nos 5–6 (July / Aug.)

—— (1992), 'Aphorism Countertime', trans. Nicholas Royle, in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York and London: Routledge).

—— (1997), *Politics of Friendship*, trans. George Collins, (London: Verso).

James, Henry (1996), *Great Short Works of Henry James* (New York: Harper and Row).

Kamuf, Peggy (1996), 'Derrida on Television', in *Applying: To Derrida*, ed. John Brannigan *et al.* (London: Macmillan Press).

Martin, Bill (1995), *Humanism and Its Aftermath: The Shared Fate of Deconstruction and Politics* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press).

Nancy, Jean-Luc (1990), 'L'amour en éclats', in *Une pensée finie* (Paris: Galilée).

Nussbaum, Martha C. (1990), *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New York and Oxford: Oxford University Press).

Royle, Nicholas (1995), *After Derrida* (Manchester: Manchester University Press).

١٠
التفكيكية وقصيدة

ج. هيليس ميلر

القصيدة تأتى قضاءً وقدرًا، بالـصدفة. "تنتـاب" مـن يتلقاهـا، كبركـة، أى ككلمات، تمنح بركة أو تدعو بخير. والبركة تعنـى حرفيـا الـدعاء بـالخير، والدعاء بالخير يكون لشخص عادةً لا لشيء. والدعاء بالخير يستحضر ما يأتى من الآخر أو هو مجىء الآخر، فهو مضاف إليه ذاتى وموضوعى. و"الآخر" هنا هـو الآخر تماما الذى يتحدث عنه ديريدا بإسهاب فى "هبـة المـوت" حيـث يقـول: "tout autre est tout autre". وهى عبارة تعنى من بين ما تعنيه "كل آخر آخـر تمامًا"[١]. ونحن نفكر عادةً فى "الآخر" باعتباره مختلفًا نوعًا، كشخص مـن ثقافـة مختلفة مثلاً. والآخر المشار إليه فى بركة قصيدة يختلـف تمامًـا عنـد ديريـدا، فهو "الآخر تمامًا". وعواقب قبول فكرة كهذه ليست تافهة. فالشىء الآخر تمامًا هـو شىء غريب ومخيف، لا يمكن إدراكه. ومع ذلك يرى ديريدا أن القصيدة تأتى من آخر تمامًا كهذا وتتحدث بلسانه. وهذا المقال يسعى لبيان معنى ذلك.

عنوان مقالنا "التفكيكية وقصيدة" لا "التفكيكية والشعر" وذلك لأسباب عـدة. وسنتناول بركة قصيدة واحدة هى قصيدة "الفردوس البارد" لـ و. ب. يـايتس[٢].

(1) Derrida. 1992a. pp. 79-108; Derrida. 1995a. pp. 82-115.
(2) W. B. Yeats. "The Cold Heaven".

كما أن من سمات ما يعرف بـــ "التفكيكية" أنها تأخذ قصائدها كلاً على حدة بـــدلاً من إطلاق الأحكام على "الشعر". كما أن كلمات **poetry** (بالإنجليزيـــة) و**poésie** (بالفرنسية) و**poesia** (بالإيطالية) و**Dichtung** (بالألمانية) كلمات ملتبسة بـــشكل فاضح. وكان أرسطو يستخدم كلمة "بويسيس" (تخليق) فى إشارة إلى المجال الـــذى يطلق عليه فى الغرب ومنذ أكثـــر مـــن مئتـــى ســـنة بقليـــل اسـم **literature**، **littérature**، **letteratura**، **literatura**. ويستخدم لفظ **poetry** أحيانًا بهذا المعنى الواسع فى إشارة عامة لأى استخدام خاص للغة ينطوى على "تأدب" بأية صـــورة كانت. وعندما كلفنى صديقى الرفيع الثقافة نيكولاس رويل بأن أكتب عن "التفكيكية والشعر" اعتبرت أن ذلك يعنى فى المقام الأول وإن لم يكن حصريًا الشعر الغزلى. فهو يقصد تلك الكتل من الكلمات التى تتميز بالتكرار الموزون والدلالى والرنـــان (القافية، السجع، الجناس، إلخ) وتُطبع بطرق غريبة أو تقليديـــة، ســـطرًا بـــسطر، وبفراغات بينها. ويمكن للمرء أن يتعرف على القصيدة حين يراها حتى إن كانـــت مقتطعة من صحيفة أو من دليل هواتف مرتب "شعريًا":

«الطائر الأزرق، برنامج تزلج؛

الطائر الأزرق، زجاج عربات؛

الطائر الأزرق، مقهى؛

الطائر الأزرق، مؤسسة لرعاية الحيوان؛

الطائر الأزرق، صالة بلياردو؛

الطائر الأزرق، نزُل ومطعم».

تدل مسألة "اعتبار" مجموعة عشوائية من الكلمات كهذه "قـــصيدة" علـــى أن "الشعر" بمعناه الضيق يعد سمة أصيلة لبعض الكلمات إذا اجتمعت معًا وفى الوقت

نفسه محصلة مجموعة معقدة من الأحكام التاريخية. وليست المسألة أنى حر فــى اعتبار أى شىء شعرًا. بل هناك مجموعة محددة كبيرة من الأعــراف والأحكــام الجمعية تتفاعل فى نفسى وتؤدى بى إلى اعتبار مجموعة ما من الكلمات قــصيدة والتعامل معها على أنها كذلك. وهذه الأعراف والأحكام ثابتة تاريخيًا فى علاقتهــا مثلاً ببعض الأنظمة التقنية. وهى تتغير من عصر لآخر ومن بلد لآخر، ومن لغــة لأخرى. والشعر مجموعة فرعية مما قصدناه بكلمة **literature** فى الغــرب منــذ القرن الثامن عشر. من ثم فهى ترتبط حــسب رأى جــاك ديريــدا بالديمقراطيــة وبحرية التعبير[1]. وحرية التعبير تشمل الحق فى قول أى شىء والتساؤل عن أى شىء وعدم تحمل المسؤولية عن أى شىء وإنكار المسؤولية باسم مسؤولية أخرى أو مسؤولية الآخر، وهى لم تتحقق كاملة قط بالطبع. وبوسعى دائمًا أن أقول "لست أنا المتكلم، بل صوت خيالى أو أدبى يتكلم فى قصيدتى؛ فأنا كنت أكتب انطلاقًا من التزام منى بالآخر". وأسارع بإضافة أن هذا العذر لا يبرئ أحدًا لقى الثنــاء أمــام واحد أو آخر من قوى الرقابة الموجودة حتى الآن فى الدول الديمقراطية. ومع ذلك فلو صدق ديريدا فى إضفاء سمة تاريخية على الأدب بهذه الصورة فسيترتب على ذلك أن الشعر بمعناه "عندنا" لم يكن له وجود قبل نشأة الديمقراطيات على الطريقة الغربية. فالشعر بالمعنى الغربى الحديث أى عكس الرأى المعلن لم يكن وجود مثلاً فى اليونان القديمة أو فى أوروبا الوسيطة، ولا وجود له حاليًا فــى البقــاع غيــر الغربية من العالم. وما يشبه الشعر فى تلك الحالات كانت عليه أو عليه قيود ولــه مهام مختلفة. ويمكن ألا يعود للشعر وجود ولن تتوقف الحضارة. وقد يكــون مــا نسميه "شعرًا" فى طريقه للاندثار حاليًا بقدر ما ينتمى ما نقصده بالشعر للحقبة بعد الديكارتية للثقافة المطبوعة فى الغرب، أى حقبة انقسام إلى فاعل/ مفعول تفرضــه

(1) Derrida 1992b. pp. 36-39: Derrida 1993a. pp. 63-71: 89-91: Derrida 1995c. pp. 27-31: pp. 142-44.

أو تفرزه تقنية الكتاب المطبوع. وهذا يحدث فى وقت تستبدل فيه تقنيــة الطباعــة بالتليفزيون والسينما وكاميرات الفيديو والحواسب وشبكة الإنترنت، أى بمنظومــة الاتصالات الجديدة.

وفى إطار ثقافة الطباعة يعتمد الشعر باعتباره لونًا من الأدب على احتمــال تعليق القوى "الغيبية" أو المرجعية فى حالة ما تعتنى اللغة فيها بالكلمات فــى حــد ذاتها باعتبارها بركة من الآخر. وقصيدتى المأخوذة من دليل الهاتف تعــد مثــالاً على ذلك. وفى عالم الواقع قد يحتاج المرء لطلب شىء من "مقهى الطائر الأزرق" أو لأن يسهم بتبرع لـــ "مؤسسة رعاية الحيوان" أو لخدمات "نزل الطائر الأزرق". وفى تلك الحالة تكون لدقة أرقام الهواتف المدرجة أمام كل اسم أهميــة قــصوى. وكما يقول بول دى مان فيناك «حركة لا تقاوم ... تدفع أى نص إلــى مــا وراء حدوده نحو مدلول خارجى»(١). ودليل الهاتف نستخدمه لإجراء مكالمات هاتفيــة. ومع ذلك فعندما نأخذ الجزء الذى أوردنا (مع حذف الأرقام) ونعتبره قصيدة فــإن هذه الاستخدامات العملية لا تُلغى تمامًا، بل تتعطل. والقصيدة تشبه مقتطفًا من دليل هواتف خيالى أو بالأحرى مقتطفًا من دليل هواتف لا تحــدد واقعيتــه أو خياليتــه مهمته الأدبية من عدمها. واقتباسى لها كقصيدة سيعمل بالكفاءة نفسها حتى وإن لم يكن شىء اسمه "مؤسسة الطائر الأزرق لرعاية الحيوان" أو "مقهى الطائر الأزرق". فقوة "جناحا الحمامة" لهنرى جيمس(٢) لا تعتمد على ما إذا كانت شخصيات كايــت كروى ومرتون دنشر وميلى ثيال "تقوم على" أناس حقيقيــين، ولا تتوقــف قــوة "الفردوس البارد" لييتس على ما إذا كانت "التجربة" التى "تسجلها" القصيدة "حــدثت فعلاً" للشاعر، ولو أن كثيرًا من النقد فى كلتا الحالتين وفى معظم الحالات المماثلة يفترض خطأ أنها كذلك.

---

(1) De Man, 1979, p. 70.

(2) Henry James, The Wings of the Dove.

هذه التوكيدات لا ينبغى أن يساء فهمها. فقصيدة "الفردوس البارد" و"جناحا الحمامة" و"قصيدة" دليل الهاتف كلها مطمورة بشكل عميق فى التاريخ وتحيط بها سياقات تاريخية معقدة وشديدة التحديد. وكما سبق أن قلنا فاحتمال اعتبارها أعمالاً أدبية يتوقف على ظروف تاريخية وتوقعات بعينها. إلا أن البعد المرجعى غير المتجزئ أو التشبيهى للغة يتحول فى الأدب إلى ما نسميه الاستعمال المجازى للكلمات وما يسميه ديريدا "الآخر تمامًا". وكلمة **catachresis** (الاستعمال المجازى) اسم أخذ من استخدامه الدلالى العادى وتحول للإشارة لشىء ليس له مسمى أدبى، كقولنا "وجه الجبل" أو"لسان من البحر" أو"ذراع المقعد". والاستعمال المجازى للكلمات فى الأدب أدائى بطريقتين. فهو فعل كلامى ردًا على مساءلة الشاعر من جانب "الآخر تمامًا". وهو يطلق أسماء على آخر تمامًا ليس له أى اسم. والقصيدة أو الرواية حينما تقرأ تعاود دخول التاريخ وتتدخل لا لمجرد أن تعكس التاريخ، بل لتبدله تعبيريًا بصورة مصغرة. وما نسميه التاريخ تفرزه ما لا حصر له من أفعال كلامية تعبيرية ضئيلة كهذه.

سنعود فيما بعد من خلال مثالى من يايتس إلى السؤال عما يمكن أن يترتب على هذا التحول للقوة المرجعية للغة من عواقب. ولابد أن نركز الآن على الدور المهم الذى يلعبه الشعر بمعناه الضيق فى أعمال كبار الأدباء ممن يمثلون ما يعرف بالتفكيكية. وسنأخذ كلاً من بول دى مان وجاك ديريدا "ليمثلا" التفكيكية. فإذا كان ثم كتاب يمثلون التفكيكية فهذان. وهناك فرية غريبة ولكنها منتشرة تقول إن كلاً من دى مان وديريدا غير مهتم بالأدب، ومن باب أولى بالشعر. فهما كما يقال فيلسوفان أو منظران وليسا ناقدين أدبيين، ويستعينان بالأدب لبيان مقاصدهما الفلسفية أو النظرية[1]. وتأثير ذلك يسمح لمن يدرس الشعر أو يقرأه ليتنهد ويقول

---

(1) Gasché, 1979; 1986, pp. 2-3; Loesberg, 1991.

"أحمد الله ألا حاجة لى بقراءة كل تلك الأشياء الصعبة، فهى تندرج تحت فرع معرفى مختلف". والحقيقة غير ذلك. فمن السهل إثبات أن "القراءة الوثيقة" للقصائد تلعب دورًا حيويًا فى أعمال كل من دى مان وديريدا، ناهيك عن أعمال رفاق من أمثال باربرا جونسون أو أندريه وارمينسكى أو سنثيا تشايز أو كاتب هذا المقال(١) إلى جانب أعمال غيرهم ممن تأثروا بما يعرف بالتفكيكية. فأنتج دى مان "قراءات" لقصائد لكل من يايتس ومالارميه وريلكه ووردسورث وهولدرلين وهوجو وبودلير. وكذلك فعل ديريدا لقصائد لمايارميه وبودلير وبونج وأنجلوس سيلسيوس وسيلان. (هناك مختارات لكل هؤلاء عدا سيلسيوس جُمعت فى ترجمات إنجليزية فى مختارات ديريك أتريدج(٢). وبالنسبة لأنجلوس سيلسيوس يمكن الرجوع لديريدا(٣). وهى قراءات تشبه النقد الأدبى فى رأيى لا الفلسفة أو النظرية. وهو رأى يفترض أن بوسعنا أن نبين الفروق بينها، وهو أمر لا نقدر عليه بالطبع إلا بشكل تعسفى وبقدر من العنف. فما نسميه فلسفة ونظرية يدخل دائمًا فى أية قراءة لقصيدة، بل حتى فى قراءات غير فلسفية أو نظرية فى ظاهرها.

وماذا يمكن أن يقال عن أفعال النقد هذه التى تتخذ من القصائد موضوعًا لها؟ هناك أربع سمات، أولها أن كلاً من دى مان وديريدا يحترمان الخصائص الفردية والتفرد الاصطلاحى للقصائد التى يقرآن. وأية تعميمات يصدران تقوم على هذا الاحترام. ويمكن تعريف مثل هذا الاحترام بالقول بأنه ينبع من إيمان بأن كل قصيدة تأخذ قارئها إلى مكان ما لا يمكن بلوغه بطريقة أخرى.

ثانيًا، يترتب على هذا الاحترام أن كل ناقد يوجه أقصى انتباه لتفاصيل القصيدة المقروءة وللفروق الدقيقة ذات الإشارات الدلالية والاشتقاقية والمجازية،

---

(1) Johnson, 1979; Warminski, 1987; Chase, 1986; Miller, 1985.
(2) Derek Attridge, Acts of Literature [Derrida, 1992b].
(3) Derrida, 1995b, "Sauf le nom", trans. John P. Leavey, Jr., On the Name, pp. 33-85; Derrida, (1993b), Sauf le Nom.

ولكلمات تافهة كحرف العطف أو لام السببية. ومن الأمثلة على ذلك تعليق دى مان على كلمات "شىء" و"الآن" و"هى" فى "غفوة أوصدت روحى" لوردسورث[١]. ومن الأمثلة أيضا بيان ديريدا أن لكلمة **für** (لأجل) معان شتى فى قصيدة لسيلان: "من ثم فكلمة **für** هى الكلمة الأكثر حسما والأقل تحديدا فى القصيدة"[٢]. وتتمثل الخصوصية الفردية فى الاصطلاحى، فى الطريقة الخاصة لاستعمال الكلمات فى كل قصيدة. وقد توصف خطوات هذه الأعمال النقدية بأنها استغلال مفرط لأعراف القراءة "النقدية الجديدة" المتأنية أو بالأحرى يمكن القول إن هذين الناقدين ونظرا لأن كليهما أوروبيان يفرطان فى استغلال التراث الأوروبى أو الفرنسى تحديدا "لتأويل النص". ومن أسباب اختيار القصائد عند دى مان وديريدا أن تكون قصيرة بما يكفى لقراءتها تفصيلاً.

ثالثا، كل ناقد يميل إلى توريط القصيدة التى يختار فى إشكالية ما تفرزها القصيدة نفسها، كإشكالية التوقيع مثلاً فى تناول ديريدا لبونج، أو صلة التواريخ بالحدث الشعرى وتكرارها فى كتابه عن سيلان، أو صلة المجاز بالزمن فى قراءة دى مان لـ "غفوة أوصدت روحى" لوردسورث، أو التجسيد ودلالاته فى قصيدتين لبودلير فى "التجسيد والمجاز فى الغزل" لدى مان[٣].

السمة الرابعة أن كلا الناقدين يخضعان نظرية فعل الكلام ويلويانها عن تعريفاتها المتعارف عليها فيما يقولان عن القصائد. فيرى كل منهما القصائد لا باعتبارها تقريرية أو وصفية وحسب، بل بوصفها تعبيرية أيضا. فالقصيدة فعل كلامى من نوع خاص. فهى تحدث شيئا، ربما شىء لا رجعة فيه، للقارئ الذى يقرأها بجدية وبصورة مسؤولة وبكل جوارحه كما يقولان. لكن ذلك أمر له

(1) de Man. 1983. pp. 224-5.

(٢) النسخ الخطية، ص٢٥.

(3) Derrida. 1984. 1986: de Man. 1983. pp. 223-5: de Man. 1984. pp. 239-62.

أخطاره، وكثير من الناس يحتاطون من أخذ القصائد بجدية أكبر من اللازم. ودى مان وديريدا لا يحتاطان. بل يعرضان أنفسهما لسطوة القصيدة باعتبارها فعلاً كلاميا ويشهدان بهذه السطوة وينقلان بركة القصيدة للقارئ فى نقدهما فى دعوة أخرى لقراءة متجاوبة مسؤولة.

وأفعال القراءة لدى كل من دى مان وديريدا حيوية لمواجهة ما يعد بالنسبة لكل منهما مرتكزًا غامضًا تدور حوله كل أعماله. وأقول "غامض" لأن هذا المرتكز مهم لكلا الناقدين وفى الوقت نفسه يصعب إدراكه، بل ربما يستحيل فهمه، بل لعله غير قابل للاستيعاب العقلانى. وكتابة قراءات لقصائد تعد طريقة أمام دى مان وديريدا للرد على ما يشبه الثقب الأسود للغموض أو اللا معرفة فى مركز أعمالهما. وحول هذا المركز الغائب أو غير المدرك بالحواس تدور أعمال كل من الناقدين منجذبة إليه بقوة، ولكنها فى الوقت نفسه تُدعى من جانبه لأن تكتب عما هو خارجه، ما يقف فى النور أو يصدر ضوءًا، أى القراءة. فالقراءة تفضى إلى صيغ يلويها أو يغزوها ظلام يفرز نورًا. وهذا الثقب الأسود فى حالة دى مان هو ما يسميه هو "المادية الواقعية للحرف" كما يواجهها مثلاً فى الطريقة التى حُفرت بها قصيدة فيكتور هوجو "مكتوب على زجاج نافذة" بالمعنى الحرفى على زجاج نافذة[(١)]. والثقب الأسود فى حالة ديريدا هو ما يطلق هو نفسه عليه مجىء الآخر تمامًا، والذى يحدث باعتباره حدوث المستحيل مثلاً فى قراءة قصيدة بونج القصيرة "حكاية" فى "النفس: اختلاق الآخر"[(٢)]. و"الحكاية" فعل كلامى غريب "يدفع المغامرة أو حدوث الآخر تماما للمجىء"[(٣)]. وهو حدوث "مستحيل" بمعنى أنه وقوع شىء

(1) de Man, 1986, pp. 50-1.
(2) Derrida, 1987, pp. 17-61.

(٣) المصدر نفسه، ص٦١.

غير متوقع وغير قابل للتوقع، شىء لا يمكن التنبؤ به أو برمجته سلفًا. وهـو مـا يعنى أنه لا يمكن استيعابه فيما هو معروف أصلاً. فبركة القصيدة عند كل من دى مان وديريدا، وإن اختلفت السبل تنتهى بلا معرفة.

قدمنا حتى الآن وصفًا لما يحدث حين يواجه ناقدان "يمثلان" التفكيكية – إن مثلها أحد – قصائد. ونشرع الآن فى محاولة لقراءة مثال آخر لما يعد فريدًا نوعًا. واخترنا "الفردوس البارد" لييتس، وهى من ديوان "مسؤوليات" (١٩١٤). والقصيدة كما يلى:

الفردوس البارد

«فجأة رأيتُ الفردوس البارد الذى يبهج الغربان
وإن بدا محترقًا بالثلج ولم يكن سوى مزيد من الثلج،
وعند ذلك سيق الخيال والقلب
موحش حتى إن كل فكرة شاردة هنا وهناك
اختفت ولم تترك سوى ذكرى فى غير أوانها
مرت منذ زمن مع دم الشباب الحار، والحب؛
وتحملتُ اللوم على كل معنى وسبب
حتى بكيتُ وارتجفتُ وتأرجحتُ جيئة وذهابًا،
اخترقنى النور. آه! عندما يشرع الشبح فى غز الخطى
حيرة فِراش الموت انتهت، فهل أُرسلَت

عاريةً على الطرقات، كما تقول الكتب، وأصابتها

السماوات بالظلم عقابًا؟»[١]

هذه القصيدة متميزة لا بين قصائد ييتس وحسب، بل بين تراث الغزل الرومانسي الذى ورث. وأعمال ييتس وفقًا لصيغة باتر فى "الشعر الجمالى" تعد «إزهار غريب ثانٍ لهذا التراث بعد أوانه»[٢]. والقصيدة تقدم نفسها باعتبارها السجل فى زمن الماضى لحدث شخصى قوى وقع فى فترة غير محددة فى الماضى. وهو حدث نجم عن مواجهة شيء فى الطبيعة، هى سماء الشتاء[٣]. والقصيدة ليست انفعالاً أعيد تجميعه فى هدوء، كما قال وردسورث عما ينبغى للقصيدة أن تكون عليه بقدر ما هى انفعال أعيد تجميعه فى توتر. فالذاكرة عند ييتس والتعبير عنها بالكلمات يكرران الانفعال ويجددانه. فيتوتر المتكلم حتى فى مطلع القصيدة لا فى ختامها وحده. وقد تشير "فجأة" إلى حاضر حديث المتكلم أو كتابة الكاتب، وكذلك لحظة فى الماضى رأى فيها فجأة الفردوس البارد المكفهر. وهناك ستة أزمنة تتقاطع أو تتراكم فوق بعضها البعض فى "فجأة": لحظة الحدث الأصلى المحتفَى به فى القصيدة، والفترة الأولى، "فترة الحب التى مرت منذ عهد بعيد"، والتى تتداعى وتتجدد فى ذلك الحدث، وحاضر حديث المتكلم المفترض، وحاضر نظم القصيدة، ولحظة الموت المتوقعة، وتكرار القارئ لكل هذه الأزمنة فى تداخلها حين تُقرأ القصيدة أو تتلى. وآخر الأزمنة الستة ربما يرد فى مضارع العنوان الدائم. وتتساءل القصيدة عما يربط بين هذه الأزمنة كلها بعد إدراك مفاجئ أنها مترابطة.

---

(1) Yeats. 1977. p. 316.

(2) Pater. 1889. p. 213.

(٣) لم يرد فى القصيدة أنه الشتاء، لكن ييتس قال لمود جن ردًا على سؤال عن معنى القصيدة إنها "محاولة لوصف الأحاسيس التى أثارتها فى نفسه السماء الباردة فى الشتاء" .(Jeffares. 1968. p. 146)

"فجأة" و"مفاجئ" كلمتان متكررتان فى شعر ييتس، وتردان فى إشارة إلى لحظة الرؤية الشعرية كما فى أولى كلمات «لدا والبجعة»: "ضربة مفاجئة"[1]، أو كما فى سطور الذروة فى «التأرجح»: «بينما كنتُ أحدق فى الحانوت والطريق/ توهج جسدى فجأة»[2]. فيركز ييتس كما يفعل وردسورث على لحظة توقف واختراق وهمى. فى تلك اللحظة تتبعثر لامبالاة المرء العادية بما حوله لسبب ما. وفجأة "يرى" المرء. وهذا عند وردسورث يحدث غالبًا فى لحظة انهيار تبادل متوقع بين الذات وما حولها، كما فى «فتى ويناندر» أو كما فى تقرير دى كوينسى عن إنصات وردسورث بأذنه للأرض ترقبًا لعربة البريد وعدم سماعها[3]. وفى صيغة أسمى نجد أن عبور ممر سيمبلون فى الاستهلال بمثابة توقف واختراق مفاجئ. فحين لا يحدث المتوقع يحدث الإدراك الوهمى المفاجئ. فأنت ترى ما هو موجود أو ترى خلل ما هو موجود عندما تنهار مرآة الفاعل والمفعول. وبدلاً من جعل الطبيعة مرآة ترى فيها وجهك المنفعل ولتبديل صورة يستخدمها ييتس فى «رمزية الشعر»[4] تدخل الطبيعة الآن فى ذاتية مفرغة. أو تظهر القوة العارية لتلك الذاتية عندما تتوقف الطبيعة عن عكسها ودعمها. ويصبح الوعى مرآة لتجرد الطبيعة المميت اللا متجسد. هذه الطبيعة المسماة فى هذه القصيدة "الفردوس البارد" قد تبهج الغربان، ولكنها لا تسر "الأنا" العادية التى يمكن أن توائم الطبيعة بسهولة ودون حرج بتجسيدها مثلاً. وفى وصفك ذلك فيما بعد بوسعك أو لابد أن تقول "فجأة رأيتُ". وتجسيد وردسورث للطبيعة فى قوله «ثم يُفعم قلبى بالسرور/ ويرقص مع زهور النرجس» يعد بالمقارنة مقابلة وديعة نسبيًا.

(1) "Leda and the Swan": "A sudden blow". Yeats. 1977, p. 441.
(2) "Vacillation": "While on the shop and street I gazed/ My body of a sudden blazed. Yeats. 1977. p. 501.
(3) De Quincey. 1970, p. 160.
(4) Yeats. 1961. p. 163.

إن "الفردوس البارد" تصور ظلم السماوات فى مزج النقيضين، الثلج والنـــار، الذى يأتى بإدراك وهمى ("فجأة رأيتُ") إذا تحمل المرء اللوم على كل معنى وسبب. وهو ما يذكر بتنفيس المأساة فى مسرحيات، مثـــل "أوديـــب ملكًـــا" و"أوديـــب فـــى كولوناس" مثلاً، واللتين وفقهما يايتس للعرض على خشبة المسرح الحديثـــة. وفـــى مأساة سوفوكليس يستعيد البطل حريته بتحمل اللوم والعقاب على شىء كان مقدرًا له أن يعمله، ولكنه يعمله دون قصد منه ودون أن يعلم أنه عمله، فعمله دون أن يفعلـــه. فأوديب لم يكن يقصد أن يقتل أباه ويتزوج أمه. ومع ذلك تـــشنق جوكاســـتا نفـــسها ويعمى أوديب نفسه كعقاب ذاتى منه على جرائم لم يقترفاها عامدَين. فـــ "الحب مـــر منذ زمن طويل" لم يكن ذنب يايتس، ولكنه يتحمل اللوم على كل معنى وسبب.

وبنظرة أقرب إلى "الفردوس البارد" يتبين أن "و" العطف ترد لمرات عددها عجيب – إحدى عشرة مرة – فى حين أنها فى القصيدة التى تسبقها مباشـــرةً فـــى ديوان "مسؤوليات"، وهى قصيدة "أصدقاء" لا ترد إلا مرتين مع أن القصيدة أطول: "الفردوس البارد والذى يبهج الغربان"؛ "كأن الثلج احترق ولم يكن سوى مزيد مـــن الثلج"؛ "وسيق عليه الخيال والقلب"؛ "كل فكرة شاردة هنا وهنـــاك"؛ "اختفـــت ولـــم تترك سوى ذكرى"؛ "وتحملتُ اللوم على كل معنى وسبب". وتبلغ أحرف العطـــف ذروة بعبارة «حتى بكيتُ وارتجفتُ وتأرجحتُ جيئة وذهابًا»، أربعة أحرف عطف فى سطر واحد. وبعد الـــ "آه!" التى تتلو ذلك تـــرد واو عطـــف واحـــدة أخـــرى ("وأصابتها") كأن الحاجة لواو العطف استنفدت لسبب ما فى تلك الـــ "آه!".

لم كل أحرف العطف هذه؟ هل هى علامة تتابع السرد أم لعلها علامة التجاور أو المصادفة المجازية اللا متتابعة؟ فهذا أولاً ثم ذاك. هذا وذاك وذاك وذاك، واحـــد تلـــو الآخـــر. قـــد تبـــدو كـــذلك مـــن الأســـطر الثالـــث والخـــامس والـــسابع:

"وعند ذلك"؛ "ولم تترك سوى ذكرى"؛ "وتحملتُ اللوم". أو لعل أحرف العطف هـذه تنم عن تتابع سببى. فهو رأى فجأة الفردوس البارد والذى يبهج الغربان «وعند ذلك» حدث شىء ترتب على الرؤية. أم أن أحرف العطف ليست فى حالات عدة علامـة على تبدل، تأرجح بين ما يبدو كمتناقضات، كمتضادات: "هذا وذاك"؛ "جيئة وذهابًـا". ألا تربط "و" العطف ما يبدو كأنه متضادات بحيث تعبر "س" و"ص" عـن اجتمـاع بسيط أو مركب للفظين متناقضين؟ فهو فردوس "بارد" وموحش ومعزول ووحـشى وقاسٍ. وهو فى الوقت نفسه يسُر الغربان. فالفردوس البارد بيئة الغربان. فهو يبـدو لها دفيئًا. "الفردوس بارد ويسُر الغربان". ويبين السطر الثانى الاجتمـاع الـصريح للفظين المتناقضين "الثلج المتقد" فى «وإن بدا محترقًا بالثلج ولم يكن سوى مزيد مـن الثلج». فهذا ليس فردوسًا طبيعيًا. فهو يبدو باردًا مثلجًا وفى الوقت نفسه حارًا متقدًا. أما الأسماء الأخرى المعطوفة بواو العطف فربما تبدو مجرد إطناب شعرى. وهـى فى أى الأحوال ليست متضادات سافرة، ولكن ما الفارق بين "الخيـال" و"القلـب"، أو بين "الإحساس" و"العقل"؟ يبدو أن السطور الثمانية الأولى من القصيدة تستغل كل هذه الاستخدامات المختلفة لواو العطف وتبدل بينها. فتسود واو التعاقب فى النهايـة مـع تحول الأفكار العابرة عن هذا وذاك، عندما تحمَّل اللوم خارج كل معنى وسبب، فـى تذبذب متسارع حتى أضحى غموضنا متوهجًا اختزل اللغة كلها فى "و و و و" بينمـا «بكى وارتجف وتأرجح جيئة وذهابًا/وأعماه الضوء». فى لحظة أخذ النار نفسها ترد واو العطف كثيرًا حتى تصبح خلوًا من أى معنى. فالكلمة تفرغ من كل معنى وسبب وتقترب من الصوت المجرد. ثم تتحول واو العطف إلى عنف فاقد الحس لدهـشة لا إرادية: "آه!"، وهو المقطع اللفظى الأول من واو العطف (فـى الإنجليزيـة) بـدون المقطع المميِّز الآخر الذى يجعل منها أداة واضحة: "قل آه!" "آه!" تقـال بفـتح الفـم لتخفيف صوت النفَس الخارج من أسفل الحلق لأدنى حد ممكن. وتعـرَّف "آه" فـى

"معجم التراث الأمريكي" بأنها أداة تعجب "ترد للتعبير عن أحاسيس شتى كالمفاجـــأة أو الفرح أو الألم أو الرضا أو النفور". و"آه!" كلمة مزدوجة أو طباقية تجمـــع بـــين نقيضين. وقد تكون تعبيرًا عن متعة جسدية بالغة، ولكنها أيضًا تميز لحظـــة الزفيـــر حين تُزفَر الروح فى لحظة الموت. فأنت تموت ميتة صغيرة فى كل مرة تنطقها، أو تُجبر على نطق "آه!". كل العناصر المتتالية فى القصيدة، كل التتابعات السببية (هـــذا وبالتالى ذاك)، كل المتضادات فى الخارج (النار والثلج) وفى الداخل (الخيال والقلب) تجتمع فى لا معنى تلك الـــ "آه!". فالـــ "آه!" أداة بصيرة وهمية تتجاوز كـــل معنـــى وسبب. وتعود واو العطف كأنها لازمة سرية، تحت العروض الصريح، تقطـــع وزن القصيدة فى طباق إلى أن يحدث تحولها المتوهج إلى بصيرة وهمية فى لحظة انقطاع أو وقفة فى الوزن، تفصل ما قبل عما بعد وتفضى إلى تساؤل قبل أوانـــه: "و ... و ... و ... و ... آه! هل الروح ...؟" هذه الـــ "آه!" تميز لحظة تحول فى الزمن مـــن الماضى إلى المضارع، إلى مضارع المتكلم الذى يطرح سؤاله العاجل عـــن لحظـــة الموت المستقبلية.

"بصيرة وهمية" فى ماذا؟ كيف تتحقق البصيرة أو كيف تحـــدث؟ العنـــوان يصف المشهد، "الفردوس البارد". فى الطبعات الأولى للقصيدة كان الحـــرف الأول من كلمة "فردوس" يطبع ثقيلاً داخل القصيدة، ولم يعد كذلك فى الطبعات اللاحقـــة. ويبدو أن ييتس كان مضطرًا لجعل فردوسه بالصورتين ولم يـــستطع أن يختـــار بينهما، فتأرجح بينهما. فلفظ "فردوس" لفظ مـــزدوج بـــالطبع، كمـــا كـــان عنـــد وردسورث كما فى "فتى ويناندر". فـــ "الفردوس البارد" يشير إلى السماء الطبيعية الحقيقية فى يوم شتوى. كما يشير إلى مكان تابع لقـــوة وحـــساب غيبيـــين. فلفـــظ **Heaven/heaven** (سماء/ فردوس) هى فى حد ذاتها مكان لتعاقب غامض.

هذا الطى للمتضادات فى لفظ واحد يحاكى بصورة مصغرة الطريقة التى تركز فيها القصيدة كل مناطق حياة بايتس وفكره. فتعتصر كل منها باختزال الكل فى الجزء لصنع مزيج متفجر. وهى سمة مألوفة فى شعر بايتس وإحدى الطرق التى يحصل بها على التركيز والقوة، بل حتى العنف المفكك ذاتيا فى قصائده. فعبارة «الحب مر منذ زمن بعيد» فى قصيدة "الفردوس البارد" تتضمن (وإن لم تنص القصيدة على ذلك صراحةً) حكاية حب بايتس الطويلة الفاشلة لمود جُن التى تقدم لخطبتها رسميًا مرارًا ورُفض مرارًا. و«أُرسلت عاريةً على الطرقات» جزء يمثل كل أفكار بايتس الخفية عن مغامرات الروح بعد الموت، مع "طرقات" تشمل كل أفكار بايتس عن الحلقات التى تدور ومسار الروح أو رحلتها، وتلميح خفى للغز أبى الهول وللمكان الذى تتقاطع فيه ثلاثة طرق، التقاطعات التى قتل فيها أوديب لايوس. وهناك جزء من سير بايتس الذاتية يسمى "هودوس كاميليونتوس" أى طريق الحرباء. كل هذا "السياق" يُدفن فى هذه الكلمة الواحدة: "طرقات". وتستغل القصيدة قوى التركيز هذه والمتمثلة فى ذكر الجزء فى إشارة للكل فى إيجاد جيئة وذهاب تتصاعد إلى لحظة تتقد "فجأة" حين تجتمع عناصر متضادة وتُدمج، كالنار والثلج، البراءة والذنب، الحرية والاضطرار، المسؤولية والمعاناة السلبية، تجربة دنيوية لجو ما فى يوم ما فى أيرلندا وتجارب أخروية للروح بعد الموت.

تنتهى القصيدة بسؤال ملح عالق وربما كان بلا إجابة. هل الروح الحديثة الشحذ «ترسَل عاريةً على الطرقات، كما تقول الكتب، وتصيبها السماوات بالظلم عقابًا؟» وليس هذا سؤالاً مجازيًا كما يرى هارولد بلوم[1]. بل هو سؤال حقيقى، ومعلق على إجابته الكثير. والشاعر يريد أن يعرف. والقارئ يريد أن يعرف

---

(1) Harold Bloom, 1970, p. 175.

أيضًا. وفى هذا السؤال الحرج تحل "السماوات" محل "الفردوس". وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فإن "السماوات" أو"الفردوس" تصبح رمز قوة غيبية حاكمة ظالمة. من ناحية أخرى هناك فكرة ما عن الغيب عرفها يايتس من تلك الكتب القديمة الغربية التى قرأ يرد التعبير عنها فى صورة طبيعية عجيبة. فالروح، حيرة فراش الموت، "تشحذ" كما "يشحذ" الجنين حين تدب فيه الحياة، أو كما تشحذ البذرة حين تنبت. فراش الموت يتحول مجازًا إلى فراش ميلاد، بل ربما فراش جماع يفضى لحمل. ثم «ترسل الروح عاريةً على الطرقات» فى صورة طبيعية قوية كأنها شخص عارٍ. وهناك يصاب شبيه الشخص هذا بظلم السماوات عقابًا، كما يولد كل مولود من بطن أمه عاريًا فى عالم بارد، أو كما يلقَى بشخص حى عارٍ إلى خارج جدران البيت الآمنة فيهيم شريدًا على الطرقات، ويعانى قسوة الحياة فى العراء على الطرقات فى جو عاصف.

وثمة طريقة أخرى لطرح السؤال الذى ينهى القصيدة، وهى أن تسأل عما له السبق هنا، الصورة الطبيعية أم الرمز الفائق (إذا استعرنا المصطلحات التى تنتظم قراءة دى مان ليايتس فى «الصورة والرمز عند يايتس»)[1]. هل المشهد الطبيعى الإنسانى، حيث ينظر يايتس إلى سماء باردة ويتخيل كيف يكون الحال حين يهيم المرء عاريا على الطرقات تحت سماء باردة، رمز لتجربة "ظلم السماوات" التى تمر بها "الروح" بعد الموت، أم العكس؟ فإذا كانت "الأشياء فى الأسفل نسخًا"[2] فإن الأشياء فى الأعلى لا يسميها إلا بشر بأسماء الأشياء فى الأسفل. "الفردوس" هى فى البداية اسم السماء الطبيعية ثم هى اسم مكان فائق. فأيهما الحرفى وأيهما الرمزى، السماء أم الفردوس؟ ما من سبيل لأن نعرف،

(1) De Man. 1984. pp. 145-238.
(2) Yeats. 1977. p. 556.

وبالتالى يظل السؤال الختامى معلقًا فى الهواء دون إجابة. فكيف لنا أن نعرف الإجابة إلا بعد أن نموت؟

لكن الموتى لا يحكون حكايات. ومعنى "الفردوس البارد" هو هذا الغموض، استحالة معرفة ما إذا كانت التجارب الأقسى التى تثيرها الذكريات الأرضية، كتجربة الظن بأن هذه القصيدة تسجل ذكريات يايتس عن حب مضى منذ زمن، أم نسخ من أشياء بالأعلى، أم ذكريات قديمة، أم بشائر من تجربة الروح بعد الموت، أم هناك تجارب جسدية إنسانية صرفة تصيب المرء بالرجفة فيتأرجح جيئة وذهابا، تجارب تبلغ فى قسوتها حد أن التعبير الكافى الوحيد عنها فى اللغة هو ما تقوله الكتب القديمة ربما بأسلوب طنان عما يحدث للروح بعد الموت.

هذا الغموض الذى تعد الفردوس/ السماء رمزًا له يتم التعبير عنه بصيغة مركزة فى العبارة العجيبة قبل الآه: "اخترقنى النور". وتبلغ القصيدة تلك الذروة بسلسلة خطوات محسوبة بدقة وإيجاز بحيث إن كلاً منها تمثل الفرضية المسبقة اللازمة للتالية. ولكن ليس من الواضح تمامًا لماذا دفعت الرؤية المفاجئة للسماء الباردة الشاعر لأن يتذكر حبًا مضى منذ زمن ما لم تكن برودة السماء رمزًا لجحود المرأة، ولماذا تدفعه هذه الذكرى لأن يتحمل اللوم على كل معنى وسبب. وما كان تتابع الأحداث ليتم بأى ترتيب آخر. فكل منها لابد أن يحدث قبل إمكانية حدوث التالى له. فالتسلسل عارض وضرورى فى آن كتتابع الأحداث فى مأساة إغريقية، أوديب الملك أو أوديب فى كولوناس. يرى الشاعر السماء الباردة تجمع بين الثلج والنار، فهى ثلج يحترق. ويثير ذلك مخيلته وقلبه، أى قدرته الذهنية على خلق الصور وتصور الأشياء، وقلبه أى قدرته الحسية بما فيها الإحساس الجنسى والعواطف التى تربطه بالأرض، "بصورة جامحة" حتى إن "كل فكرة عابرة عن هذا

وذاك" "تختفى" وتتركز كل قدراته على التفكير والتخيل والشعور على ذكريات حب مضى منذ زمن. هذه الذكريات فى غير أوانها حتى إنها لا تناسب شيخًا بل تلائم دم الشباب الحار. تدفعه هذه الذكريات إلى قرار، إلى فعل، إلى فعل كلامى صامت ومن ثم غير سوى. فمع أن "مضى" حبه لم يكن ذنبه كما لم يكن ذنب أوديب أن يقتل أباه ويتزوج أمه وينجب أبناء كانوا إخوته وأخواته فى الوقت نفسه، لكن الشاعر «يتحمل اللوم على كل معنى وسبب»، كما تحمل أوديب اللوم عن نفسه وعن قتله أبيه وعن زنا المحارم اللذين لم يقصد أن يقدم عليهما ولم يكن يعلم أنه يقترفهما. فيقول لسان حال الشاعر فى "الفردوس البارد": "هذا جنته يدى وأتحمل مسؤوليته" وإن لم يكن على ما يبدو يتحدث بصوت مسموع وما من شاهد يشهد بفعله الكلامى إلا أنت وأنا كقارئين للقصيدة. وتحمل اللوم هذا هو فعل كلامى غريب وغير سوى. هو سرى وخافت إلا إذا اعتُبرت الآه إفصاحًا به. فالقصيدة نفسها تفصح لنا كقراء عن تحمل اللوم. وتسجل القصيدة تجربة فردية وخاصة. إلا أن تحويلها إلى شعر يجعلها قابلة للتكرار إلى ما لا نهاية. فقد تُطبع القصيدة ويعاد طبعها ويقرأها مرارًا آلاف من الناس فى أنحاء العالم. ألا يعاود فعل الكلام الحدوث فى كل مرة تُقرأ فيها القصيدة؟ فعل الكلام يتحول حينئذ إلى القارئ. يصبح من خلال تلاوة القصيدة فعل كلام يخص القارئ ولا يعود فعلاً خاصًا بيايتس.

وإذا كانت فعلاً كلاميًا كهذا فماذا تفعل؟ كيف تكون القصيدة حين أقرأها بطريقة عمل شيء بالكلمات؟ لا يحدث ما يعرف بالتأله إلا عندما يتحمل المتكلم اللوم: «حتى بكيتُ وارتجفتُ وتأرجحتُ جيئة وذهابًا/ اخترقنى نور. آه! ...» ولابد أن يكرر القارئ فى قراءته تحمل اللوم هذا لو أريد للقصيدة أن تعمل كبركة، ومجيء الآخر تمامًا، واختراق القارئ بالنور. فلابد له كالمتكلم فى القصيدة من أن

يتحمل اللوم من نطاق الإحساس والعقل إلى نطاق اللغز الذى لا حل له، فى معنى آخر ممكن للعبارة.

أنا أسميه تألهًا لأن الشاعر يملأه النور، اخترقه الضوء، ثقبه، أعماه، كأنه فى لحظة ضياء صوفى. وهو تأله بمعنى الامتلاء بروح إلهية، ولو أنه فى هذه الحالة إله مشؤوم وشرير لأقصى حد، إله ظلم مجهول، لغز لا حل له وموت. ويقدم معجم التراث الأمريكى ثلاثة معان للشكل الأول للفظ **riddle** كفعل: ١. ثَقَبَ ؛ خَرَقَ، اخترَقَ؛ ٢. غربَل. (الكلمة نفسها كاسم تعنى الغربال الخشِن لفصل أو فرز مواد كالحصى وما شابه، كما فى غربال البطاطس، وهو معنى مألوف تمامًا لِيايتس)؛ ٣. وجدَ أو أبدَى ضعفًا فى الشىء؛ دَحَضَ أو أضَرَّ. ومع أن يايتس لم يكن يعلم فالجذر **skeri** يعنى القطع والفصل والفرز، وهو أيضًا جذر كلمات مثل **script, scribble, discern, discriminate, crime** فضلاً عن **critic ,crisis**، وكلها كلمات تفيد الفرز بمعنى فصل هذا عن ذاك، الغنم عن الماعز. واخترقه النور معناه نفذ النور خلله وملأه، وأيضًا حَكَمَ عليه، حيث يتخيل المتكلم الروح بعد الموت يصيبها ظلم السماوات عقابًا على ذنب لم يقترفه. وعبارة **to be riddled with light** تستدعى دون شك أيضًا الصيغة الأخرى غير المتصلة تأصيليًا من اللفظ **riddle**: "مسألة أو عبارة تتطلب التفكير للإجابة عليها أو فهمها؛ لغز؛ أحجية؛ شىء محير"، كأحجية أبى الهول مثلاً: "ما الذى يمشى على أربعة فى الصباح وعلى اثنتين فى الظهيرة وعلى ثلاثة فى المساء؟"وهذه الصيغة الثانية من لفظ **riddle** كفعل تعنى إما "حل الألغاز أو طرحها" أو"تكلَّمَ بالألغاز". وعبارة **to be riddled with light** تعنى أحجية بلا حل تُلقَى على بدن المرء، طُرِح عليه لُغز. والألغاز الخيرة كلها تنطوى على موت سواء بشكل ضمنى أو سافر،

أو يكون حلها مميتًا، كما فى السؤال الغاضب الذى تطرحه هيكاتى إلهة المفارق على الساحرات الثلاث فى مكبث ٣/٥: "كيف جرأتَ/ على الأخذ والرد مع مكبث/ فى الأحاجى وأمور الموت؟" أو كما كان أوديب فى إجابته على أحجية أبى الهول يتوقع مصيره إما الهيام فى الطرقات أو فقء عينيه بيده نتيجة لكثرة ما رأى، أو تحسس طريقه بعصا وبالتالى المشى على ثلاث أرجل، أو الانطلاق فى رحلة تفضى فى النهاية لموته وتأليهه فى كولوناس. وما الأحجية المميتة فى "الفردوس البارد"، القارئ يعلم. فهى معروضة فى سؤال الأسطر الأخيرة: «هل ترسل الروح بعد الموت عارية على الطرقات كما تقول الكتب، ويصيبها ظلم السماوات عقابًا لها؟» هل ترسل أم لا ترسل؟ الشاعر والقارئ بحاجة ماسة لأن يعرفا. ولا ترد إجابة للغز، كما لا ترد أجوبة على الأحاجى التى تختتم بها "بين أطفال المدارس" و"ليدا والبجعة". بل يُترك القارئ عرضة لخطر الإجابة، ولو أن الإجابة قد يكون فيها الهلاك.

ما هذا النور الذى اخترق الشاعر؟ ما مصدره؟ وبعيدًا عن تنوير الشاعر فهذا النور يضعه فى حالة دائمة من حيرة عدم الرؤية. فهو نور يغشى البصر. وصيحة الآه التى تتجاوب مع اختراق النور هى نوع غريب من الجمع بين لفظين نقيضين. فالنور الذى يغشى الشاعر هو الشكل الخارجى المبعثر لتلك الشمس التى تجنيها الفضائل المتبددة(١). ومن بين الفضائل المتبددة الكتمان وأخذ الهزيمة من كل حلق وقح («لصديق انتهى عمله للا شىء») والرغبة فى تدمير شبه المتخيَّل، الصفحة نصف المكتوبة، وفى هذه القصيدة تحمل اللوم عن كل معنى وسبب.

---

(١) يصيغها ياينس على هذا النحو فى قول مأثور غامض فى "القوافى الاستهلالية" فى ديوان "مسؤوليات": «الفضائل المتبددة هى وحدها التى تجنى الشمس» (Yeats, 1977, p. 270).

وديوان "مسؤوليات" يرتب هؤلاء الأسلاف الطائشين السفهاء ممن يثني عليهم يايتس في قصائد عدة، أو الوطنية الطائشة لدى دانييل أوليرى وغيره من أبطال حرب أيرلندا الطويلة على إنجلترا، أو تضحية الرائد روبرت جريجورى بحياته كطيار أيرلندا يحارب من أجل الإنجليز في الحرب العالمية الأولى، أى يقاتل في سبيل قضية لم يكن يؤمن بها، ضد أصحاب الحوانيت البرجوازيين (الكاثوليك في أغلبهم) ممن كرههم يايتس «لتحسسهم في درج نقود مدهن»، «لكدحهم من أجل الثراء». والقول بأنه لا يجني الشمس إلا الفضائل المتبددة كالقول بأنك تكسب بالتبديد، بالإنفاق كالسفهاء. والحقيقة أنك تفوز كما يتبين من قصيدة تلو أخرى، لا شيء سوى الموت وظلم الفردوس البارد. ويتأكد ذلك صراحة في القصيدة التالية بعد "الفردوس البارد" وعنوانها "أن الليل يحل"، وكذلك في "طيار أيرلندى يتنبأ بموته" مثلاً. وصوغ ذلك بصيغة "الفردوس البارد" هو أنك تكسب بتحمل اللوم عن كل معنى وسبب لا الشمس باعتبارها الذهب، باعتبارها القيمة الأعظم، المعيار، العقل، النسبة، موزع العدل، بل الشمس الغائبة باعتبارها الضياع المطلق، باعتبارها الظلم، ظلم الفردوس البارد. والسماء في قصيدة يايتس فارغة. ولا يرد للشمس ذكر صريح في القصيدة مع أنها لابد أن تكون بصورة ما مصدر النور الذى يغشى الشاعر. والشمس الغائبة لا تمثُل إلا في الشكل الخارجي المبعثر، كثلج يحترق، أو "النور" الذى يغشى عيني الشاعر. وبدلاً من جني الشمس كعوض إيجابي من خلال الفضيلة المتبددة لتحمل اللوم عن كل معنى وسبب، يجني الشاعر ظلم السماوات الفارغة عقابًا. وظلم السماوات هو غياب الشمس، فقدان لا يقاس لمقياس عادل. شمس يايتس الغائبة مظهر لشيء يشبه الآخر تمامًا لدى ديريدا، هي ما يسميه الأخير "شمسًا حقيقية، الآخر"[١].

(1) Derrida, 1992b, p. 433.

و"الفردوس البارد" نفسها مثال عاكس لجنى ظلم السماوات الذى تشير إليه القصيدة. فبدلاً من تحقيق وفرة الشكل العضوى التام والمعنى المعبر عنه بقوة، كما تعلمنا فى كل قصائد الغزل الجيدة نجد أن "الفردوس البارد" تفرغ نفسها بكل قوة. فهى تبدد نفسها، تنفق نفسها، تلغى نفسها فى ذلك التساؤل الأخير وفى استحالة تحديد ما إذا كانت الصورة الطبيعية للرمز الفائق يحرز الأسبقية باعتباره المشار إليه الحرفى الذى يعتبر الآخر مظهره. هذا الإلغاء الذاتى يترك القارئ صفر اليدين يغشاه النور، مطروداً من كل معنى وسبب بسبب سعى للقراءة. فالقراءة بتعريفها التقليدى هى تعليل النص بما يعيده للمعنى والسبب، يكتشف معناه، فى الإحساس بالمعنى، وسببه فى الشعور بالأساس الذى يقوم عليه أو مبرر وجوده حسب "مبدأ السبب" اللايبنيزى (Satz vom Grund) الذى يقول إن لكل شىء سبباً، ويمكن أن يعاد له سببه. والجامعة موجودة باعتبارها المكان الذى يعلل كل شىء، يجعل كل شىء معقولاً، بما فى ذلك القصائد وغيرها من الأعمال الأدبية. وهى مهمة تاريخ الأدب، فقه اللغة، التراجم والدراسات الأدبية بعامة. أما الشعر فى اللغة إن كان هناك شىء بهذا الاسم فهو ما لا يمكن جعله معقولاً. فهو يخرج القارئ من كل معنى وسبب. وسيلاحظ القارئ أن قراءتى لقصيدة لدى مان أو ديريدا تختلف عن "قراءة وثيقة" "للناقد الجديد" ما قد يبدو كأنه مشابه فى اهتمامه بالتفاصيل واللغة المجازية بثلاث طرق أساسية: ١. استعماله الصريح لنظرية فعل الكلام؛ ٢. يواجه حدود افتراض أن القصيدة الجيدة لابد أن تكون "وحدة عضوية"؛ ٣. كما تواجه فى داخل القصيدة شيئاً مبهماً، شيئاً "آخر تماماً". ومع ذلك فلابد من بذل أقصى جهد للحفاظ على المعنى والسبب، وهما فضيلتا الدراسات الأدبية كما حاولت أن أفعل فى هذه القراءة قبل أن يلتقى القارئ عند حدود ما يمكن فهمه (فى "الفردوس البارد" مثلاً) الثقب الأسود لما هو وراء كل معنى وسبب.

المصادر والمراجع

Bloom, Harold (1970), *Yeats* (New York: Oxford University Press).
Chase, Cynthia (1986, *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
de Man, Paul (1979), 'Reading (Proust)', *Allegories of Reading* (New Haven, CT: Yale University Press).
—— (1983), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edn (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
—— (1984), *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press).
De Quincey, Thomas (1970), *Recollections of the Lakes and the Lake Poets* (Harmondsworth: Penguin).
Derrida, Jacques (1984), *Signéponge/Signsponge*, trans. Richard Rand (New York: Columbia University Press).
—— (1986), *Schibboleth: pour Paul Celan* (Paris: Galilée).
—— (1987), *Psyché: Inventions de l'autre* (Paris: Galilée).
—— (1991), 'Che cos'è la poesia', Bilingual in French and English. Eng. trans. Peggy Kamuf, *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press), pp. 221–37.
—— (1992a), 'Donner la mort', in *L'éthique du don: Jacques Derrida et la pensée du don*, ed. Jean-Michel Rabaté and Michael Wetzel (Paris: Métailié-Transition) pp. 11–108.
—— (1992b), *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York/London: Routledge).
—— (1993a), *Passions* (Paris: Galilée).
—— (1993b), *Sauf le nom* (Paris: Galilée).
—— (1995a), *The Gift of Death*, trans. David Wills (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1995b), 'Sauf le nom', trans. John P. Leavey, Jr, in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press), pp. 33–85.
—— (1995c), 'Passions', trans. David Wood, in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press), pp. 1–31.
Gasché, Rodolphe (1979), 'Deconstruction as Criticism', *Glyph* 6.
—— (1986), *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
James, Henry (1976), *The Wings of the Dove: The Novels and Tales of Henry James* (New York Edition), Scribner Reprint Edition, vols 19–20 (Fairfield, NJ: Augustus M. Kelley).
Jeffares, A. Norman (1968), *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (Stanford, CA: Stanford University Press).
Johnson, Barbara (1979), *Défigurations du langage poétique* (Paris: Flammarion).
Loesberg, Jonathan (1991), *Aestheticism and Deconstruction: Pater, Derrida, and de*

Man (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Miller, J. Hillis (1985), *The Linguistic Moment* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Pater, Walter (1889), *Appreciations* (London: Macmillan).
Warminski, Andrzej (1987), *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
Wordsworth, William (1966), *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson and Ernest de Selincourt (London: Oxford University Press).
Yeats, William Butler (1961), *Essays and Introductions* (London: Macmillan).
—— (1977), *The Variorum Edition of the Poems*, ed. Peter Allt and Russell K. Alspach (New York: Macmillan).

١١

التفكيكية وما بعد الاستعماري

روبرت ج. ينج

عندما جيء بمحمود واد أحمد مكبلاً بالأصفاد إلى كيتشنر بعد هزيمته فى معركة عطبرة، قال له كيتشنر «ما الذى أتى بك إلى بلادى لتخرب وتنهب؟» الدخيل هو الذى قال هذا للشخص صاحب الأرض، وطأطأ صاحب الارض رأسه ولم يحر جوابًا ... أبحرت السفن فى البداية فى النيل جنوبًا حاملة أسلحة لا خبزًا، وكانت السكك الحديدية أنشئت أصلاً لنقل الجنود؛ وبنيت المدارس لتعليمنا كيف نقول "نعم" بلغتهم. استوردوا لنا جرثومة العنف الأوروبى كما عُرفت فى سوم وفى فيردون، والتى لم يسبق أن شهدها العالم من قبل، جرثومة داء فتاك ألم بهم قبل أكثر من ألف سنة.

صالح، ١٩٦٩، ص٩٤-٩٥

«لا أظن أن أحدًا يمكن أن يدرك بالقراءة أنى "فرنسى جزائرى" ما لم أعلن ذلك بنفسى.[١] هذا صحيح فعندما كتبتُ "أساطير بيضاء" علمتُ أنك ولدتَ فى الجزائر، فى السنة نفسها التى شهدت احتفالات الذكرى المئوية للغزو الفرنسى. (ذكرى حرى بالجزائريين أن يحيوها فعلاً.) أنت تحدثتَ ذات مرة عن ذكريات طفولتك، عن حنينك لوطنك الجزائر، بشكل أوجز كثيرًا مما تذكرت به سيكو أحزانها على الجزائر[٢]. لكن هذا كان دليلى الأوحد باستثناء المرة التى رأيتك فيها أول مرة فى سنة ١٩٧٩، وأدركتُ على الفور أنك لستَ "فرنسى الأصل". كم أراحنى ذلك! فلستَ أحمق على الأقل. وحتى قبل تلك اللحظة كنت أعلم أن شيئًا ذا خطر يحدث. كان ذلك واضحًا وضوح الشمس، وإن أدركتُ أن المستحيل حينذاك أن أحدد مصدره. المؤكد أنه كان فى مكان آخر، وأنه كان يحدث تأثيرًا قويًا مربكًا. وعندما زرتَ أوكسفورد آنذاك كان أول سؤال طرحنا عليك يتعلق باستخدامك مصطلحى "الغرب" و"الميتافيزيقا الغربية"، وشكونا قائلين: «لاتزال مقولة "الغرب" واستمرارية الخطاب الفلسفى من أفلاطون حتى الآن دون تفسير أو تبرير فى أعمالك». وأجبتَ بأنه ما من شيء «يعتبر جوهر الغرب فى الفلسفة الغربية»، وأنك لا تؤمن باستمرارية فلسفة الغرب، وأن وحدة "الفلسفة الغربية" وهم، وأنك تصر فى عملك دائمًا على وجود صدوع وشقوق ومراحل انقطاع فى الجسم. «فهى بنية متناقضة وخلافية عليها أن تكبح الأنماط التى تحاول أن تفكك هذه الوحدة من الداخل والخارج»[٣]. وبعد عشرين سنة لايزال عليك أن تبدى الاعتراض نفسه[٤]. وفى ذلك اليوم فى أوكسفورد لم تعلق بالمزيد على "الغرب"، لكن الصلة كان من السهل العثور عليها:

(1) Derrida, 1998, p. 46.
(2) Derrida, 1985; Cixous, 1998.
(3) Derrida, 1979.
(4) Derrida, 1998, p. 70.

«المتيافيزيقا – أساطير البيض التى تعيد تجميع ثقافة الغرب وتعكسها: فالرجل الأبيض يعتبر أساطيره، الأساطير الهندوأوروبية، عقله الجمعي، هى النمط الكونى لما لايزال عليه أن يسميه العقل. وهو ما لا يمر دون نقاش ... أساطير البيض – الميتافيزيقا محت فى داخلها المشهد الأسطورى الذى أنتجها، المشهد الذى يظل مع ذلك نشطًا ودائب الحركة، مكتوبًا بحبر أبيض، تصميم خفى مستتر على رق ممسوح»[١].

وبعد سنوات عندما أرسلت لك نسخة من "أساطير البيض" كتبتَ إلىّ تشكرنى فى ذوق بالغ، وأبديتَ ملاحظة بأنى تبينت بالفعل "خيطًا" متصلاً فى كتاباتك. وهذا "الخيط" الذى تتبعتُ دون كلل أصبح فى النهاية موضوع بعض أعمالك الأخيرة. وكنت أعرف ذلك، إذ عرضته علىّ فى كتاباتك من البداية؛ ففى حين أن سائر الفلاسفة كانوا يكتبون عن "الفلسفة" كانت بالنسبة لك دائمًا هى "الفلسفة الغربية". البياض، الغيرية؛ الهوامش، الإزاحة عن المركز: كان واضحًا لى ما أنت بصدده، أية احتمالات تسعى لها، وأية افتراضات مسبقة تحاول أن تزحزح. لذا أعطيتُ كتابى عنوانًا يلمح لمقالك، وهو "أساطير البيض". واسمح لى أن أذكرك بافتتاحية ذلك الكتاب:

«لو كان ما يعرف بما بعد البنيوية نتاج لحظة تاريخية واحدة، فلعل تلك اللحظة ليست مايو ١٩٦٨، بل حرب الاستقلال الجزائرية – ولا شك أنها عرَض ومحصلة فى آن معًا. وفى هذا

(1) Derrida. 1982. p. 213.

الصدد فمما يذكر أن كلاً من سارتر وألتوسر وديريدا وليوتار وغيرهم إما ولدوا فى الجزائر أو كانت لهم صلة شخصية بأحداث الحرب»[١].

"ما بعد البنيوية"، كان هذا فيما مضى مصطلحًا مخيفًا باعتباره نوعًا من العنف المعرفى، وكان دائمًا يمثل صدى لعنف الجزائر استهلك نفسه فى انتفاضة على ثوابت المدينة الفلسفية والسياسية الهادئة، ثورة نشبت كما قلتَ «فى اللحظة التى بدأ فيها النسق الفكرى الأساسى الذى أفرزته المغامرة اليونانية – الأوروبية فى اجتياح البشرية كلها» وفى تحقيق "هيمنة عالمية". هى فرض كما تسميها الآن "لسيادة جوهرها استعمارى دائمًا"[٢]. من البداية إذن كان هدفك العولمة الغربية كما نقول فى أيامنا هذه، فكرية فى شكلها لكنها مادية فى تأثيراتها، ومركزية أوروبا فى ثقافة الغرب – «لا شىء سوى المركزية العرقية الأقوى فى عملية فرض نفسها على العالم»[٣]. وكنت أعلم من البداية أن هذا ما تعمله، وحاولت فى كتابى هذا أن أعيد ترجمة ما كان يعتبر حتى تلك النقطة الإستراتيجيات الفلسفية أو الأدبية للتفكيكية فى الإطار المؤلم للتاريخ الاستعمارى وبعد الاستعمارى. وكيف أعيد كتابة التاريخ، بينما كان نموذج التاريخ نفسه نتاج التاريخ الذى أريد أن أعيد كتابته؟ إشكاليتك تمامًا. وكان نقدك للفلسفة ومفهوم التاريخ بدءًا من هاسرل هو الذى دلنى على الاحتمالات الأولى وطرح علىّ "نسق نقد" "يهز تاريخ الغرب من جذوره"؛ إستراتيجيتك للثأر بعد الاستعمارى، للإسقاط – أنت يا من تعلمتَ فى المدرسة فى الجزائر وبطريقة تربوية استعمارية أصيلة أن "التاريخ" هو تاريخ

(1) Young. 1990. p. 1.
(2) Derrida. 1978. pp. 82. 297: 1998. 39-40. 59.
(3) Derrida. 1976. p. 3.

فرنسا: "انضباط غير معقول، حكايات خرافية وكتاب مقدس، وعقيدة تلقين لا تُمحى من عقول أبناء جيلى»[١].

أو كما وصفها إعجاز أحمد:

> «روبرت يَنج الذى كرس نفسه حتى عقد مضى لنشر ما بعد البنيوية الفرنسية فى الجزر البريطانية برز فجأة كمفكر ريادى لما عرف بالنقد بعد الاستعمارى: ومع أنه قليلاً ما يستخدم المصطلح فى "أساطير البيض" فإن الكتاب كان أول محاولة منه للإيقاظ على حقيقة الاستعمار، ولكن فى عالم يسكنه الفكر بعد البنيوى ...»[٢].

نهج أحمد المميز هنا وهو نهج النقد المختزل يناقض ادعاءه الموضوعية الماركسية – فهو لا يعلم عن أفكارى فى "الجزر البريطانية" قبل كتابة "أساطير البيض" إلا قدر ما أعلم عن أفكاره فى الولايات المتحدة قبل كتابة "فى النظرية" حيث «كرس نفسه تماما تقريبًا لنشر ترجمات الشعر الأوردى فى أمريكا الشمالية (ولم لا؟)»[٣]. وراء هذه الشخصانية المحببة يقوم نقد أحمد على افتراض أن "ما بعد البنيوية الفرنسية" لا شأن لها بـ "المستعمرات السابقة" وأنى حين "أفقتُ" على واقع الاستعمار كان الأوان فات، فالعالم كان أصبح مأهولاً ببعد البنيويين المثاليين الحالمين. ويشتبك أحمد هنا فى مجاز ضد بعد استعمارى شائع يكرر شكله فرضية الدونية الحضارية التى حللها فانون: أى شىء يعتبر ذا أهمية فكرية أو سياسية فى

(1) Derrida. 1978. p.235; 1998. p. 44.
(2) Ahmad. 1996. pp. 281-2.
(3) Ahmad. 1992. 1969.

الغرب قد لا يكون ذا صلة بـــ (ما يعرف بـــ) العالم الثالث. حتى حين يكـــون هـــو نفسه نقدًا للغرب من منظور العالم الثالث. فالنظرية بعد الاستعمارية "لابد" أن تكـــون أوروبية لو كان لها تأثير كهذا على الغرب. وديريدا حسب قول بارت مور-جلبـــرت هو «فى العادة "البعبع" فى الهجوم على اعتماد النظرية بعد الاستعمارية على النماذج المنهجية الأوروبية»(١). ومع ذلك فمن يرفضون النظرية بعد الاستعمارية المعاصرة باسم "العالم الثالث" على أساس أنها غربية هم أنفسهم ينكرون مدخلات العالم الثالـــث بدءًا من ديريدا، ويتبرأون بالتالى من العمل غير الأوروبى الـــذى يعتـــرف نقـــدهم بالدفاع عنه فى اللحظة التى يتبنونه فيه. وفى حين أن الماركسية الأوروبية مـــستبعدة دائمًا بصورة ما من مصطلحات هذا النقد، ففى خارج العقيدة السياسية لحزبى الهنـــد الرئيسين على الأقل هناك نقاش ذو صلة يخلق تعارضًـــا بـــين النظريـــة الغربيـــة وخصوصية تجربة العالم الثالث. وهو ما يفترض أن النظرية نفسها غربية تمامًا، فى حين أن الشىء الوحيد المسموح به للعالم الثالث هو التجربة، وهى ليست فعالة فكريًا أو سياسيًا كنظرية أو فلسفة خاصة به. ومثل هذا الرأى يرسخ علاقة الكبير بالطفـــل، والتى كانت تمثل صلب العقيدة الاستعمارية.

أية مناقشة لهذا المفهوم لابد أن تتناول فرضية أن "العالم الثالث" هو النطاق الوحيد الذى سعى لتحدى هيمنة الغرب. ومع أن البنيوية وما بعد البنيويـــة نـــشأتا وتطورتا فى أوروبا فكلاهما كانتا دخيلتين ضد الغرب ومن أصول غير أوروبيـــة. والحقيقة أن البنيوية نفسها نشأت على يد مدرسة براغ كإستراتيجية واعيـــة بـــذاتها ومعادية للغرب موجهة ضد الفرضيات الحضارية والعرقية الاستعمارية والتراتبية للفكر الأوروبى. لذا استولى عليها مفكرون فرنسيون من أمثال كلود ليفى شتراوس

(1) Moore-Gilbert, 1997, p. 163 نقلاً عن Ahmad, 1992, and Tiffin and Slemon, 1989.

ورولان بارت ممن تحرروا من أوهام فرضيات عالمية الثقافة الفرنسية فى أعقاب العنف والمذابح التى سبقت هزيمة الفرنسيين فى الهند الصينية والجزائر. وفى هذا الصدد يمكن القول إن كثيرا ممن أنشأوا المواقف النظرية المعروفة فى مجملها بما بعد البنيوية جاءوا من الجزائر أو كانوا طرفا فى حرب الاستقلال. لم يكن أى منهم جزائريا حقيقيا بمعنى أنه قادم من الجماعات المحلية العربية أو البربرية أو القبلية أو الشاوية أو المضابيط التى تشكل فى مجموعها سكان الجزائر بعد الاستقلال(١). بل كانوا جزائريين غير أصليين إن صح التعبير، أى ممن لم ينتموا بسهولة لأى من الجانبين – وهى حالة ظهرت فى تاريخ الجزائر اللاحق، فالنوعيات المتعددة من الجزائريين "الخلَّص" لا تنتمى بسهولة أيضا للدولة الجزائرية. وبعضهم من أمثال ألتوسر كانوا فرنسيين استوطنوا الجزائر (pieds-noirs)، وكان منهم كامو الذى جاء من جماعات مختلطة من فقراء البيض ممن هاجروا من أفقر مناطق المتوسط؛ وكانت أسرة ألتوسر رحلت إلى الجزائر ضمن آلاف غيرهم فى أعقاب الحرب الفرنسية البروسية وضم الألزاس واللورين من جانب ألمانيا فى سنة ١٨٧١. وأتى غيره من أمثال ديريدا وسيكو مما يعرف بالطائفة اليهودية التى طُردت فى الأصل مع المور من الأندلس من قبل فرديناند وإيزابلا فى القرن الخامس عشر(٢). أما ممى وهو يهودى مغاربى آخر فولد فى تونس ثم تعلم فى جامعة الجزائر ثم فى السوربون. ورحل غيرهم من أمثال فانون وليوتار إلى الجزائر للعمل أو فى الخدمة العسكرية، وشاركوا فى الثورة بشكل فعال (وكان بيير بورديو أيضا فى الجزائر فى الخمسينيات لإجراء بحث أنثروبولوجى)(٣) وكان

(1) Bourdieu. 1958.
(2) Laloum and Allouche. 1992: Wood. 1998.
(3) Bourdieu. 1958. 1963. 1964. 1979.

يلتقى ديريدا من حين لآخر حيث كان فى الخدمة العسكرية). من ثم يمكن وصف ما بعد البنيوية المرتبطة بهذه الأسماء بأنها النظرية الفرنسية المغاربية؛ وكانت تدخلاتها النظرية تتصل بمهمة فض التراث العقائدى للنزعة الاستعمارية الفرنسية وبإعادة صوغ المقدمات المنطقية للثقافة الاستعمارية الأوروبية وفرضياتها ومراسمها.

تقول هيلين تيفين: «تظل الفلسفة بعد البنيوية فى خدمة القمع، وإن كانت لها فائدة محتملة. والفرضية هنا أن "الفلسفة بعد البنيوية" لا تزيد عن أسطورة أوروبية بيضاء أخرى، ومن الواضح أن تيفين لم تتصور أن "الآخر" قد يكون الآن يدون الكتاب بنفسه. وكما تقول سبيفاك عن نقد مماثل لكتاباتها: «عندما تعنفنا (سبيفاك وبابا وجانمحمد) بنيتا بارى لفشلنا فى الإصغاء للأهالى أو فى تركهم يتكلمون، فهى تنسى أن ثلاثتنا من ما بعد الاستعماريين من "الأهالى" أيضًا ... فحتى ما بعد الاستعمارى المناضل أصبح عارًا»[1]. ولا يتطلب تعليق تيفين إلا قلبًا فاضحًا لا يصدق لوضعية الفاعل: الحقيقة أن ما بعد البنيوية أفرزها القمع، إذ نشأت فى جزء كبير منها من التجربة الاستعمارية. والبنية التى هى بعدها هى النزعة الاستعمارية، الآلة الإمبريالية. وتفكيكها فكرة العمومية نشأت عن تجربة وأنماط مقاومة الأنظمة الجمعية للدولة الاستعمارية المتأخرة لا سيما الجزائر الفرنسية. وما من آلة أفلحت كهذه وكان يعاد نشرها غالبًا فيما بعد، حيث كان الليبراليون دائمى الخوف فى العاصمة. وكانت الفاشية كما يشير سيزار هى النزعة الاستعمارية أو الشمولية الاستعمارية جيء بها إلى الديار فى أوروبا. فالشمولية استعمارية دائمًا – سواء خارجيًا أو داخليًا. وفى أعقاب الإمبريالية، وبعد الفاشية

(1) Spivak. 1993. p. 60.

وبعد الستالينية، حان الوقت لتحدى مفهوم الجماعية الذى قامت عليه فكرتا الدولة والحزب، والذى رأى لوكاش أيضا أنه أداة تحدى الرأسمالية. وسعى سارتر جاهدًا لإعادة صوغ نظرية ماركسية للتاريخ تسمح أيضا بالتدخلات الفاعلة لعناصر التاريخ، بينما ترتقى إلى الجماعية وإجمال عمليات التاريخ. وبما أنه شارك بنفسه فى قتال النازى باعتباره عضوا فى المقاومة الفرنسية فلابد أنه لم يفاجأ تماما عندما أخفق فى إنهاء جدله الفلسفى. كانت حركته الرئيسة التى زادت الأمور تعقيدًا، والتى تظهر فى نهاية المجلد الأول من "نقد العقل الجدلى" بوصفها الافتتاحية التى لا تسمح لهذا العمل بالانتهاء هى إيجاد أول فلسفة ماركسية للتاريخ كانت النزعة الاستعمارية والعنف المتوطن فى نظام الحكم الاستعمارى تمثل العنصر المحورى فيها: «العنف كفكرة برجوازية موجود فى استغلال البروليتاريا كعلاقة متوارثة للطبقة المهيمنة بالطبقة المقهورة ... والعنف بوصفه التطبيق العملى لهذا الجيل من البرجوازية يكمن فى الاستعمار»(١). وكان تأكيد سارتر على دور العنف من أمارات التأثر المباشر بفرانتس فانون أشهر أبناء الجزائر بالتبنى، والذى ذهب إلى أن «الاستعمار ليس بآلة تفكير ولا جسمًا ذا ملكات استدلالية. إنه العنف فى حالته الأولية ولن يمتثل إلا إذا ووجه بعنف أكبر»(٢).

وبعد ١٩٦٢ توافد على باريس المزيد من أهالى الجزائر والفرنسيين ممن استوطنوا الجزائر والمنفيين، وكانت قلة من "ما بعد البنيويين" "فرنسيين أصلًا". وقام ألتوسر بالحركة الأولى. وكان شأنه شأن ليوتار، ممن عايشوا "الحكم الذاتى النسبى" للجهاز الاستعمارى فى الجزائر وخضوعه لحكم باريس فى الحالة الأخيرة دون غيرها، وكان هذا يوحى بأن الحالة بعد الاستعمارية وبعيدًا عن وجودها فى

(1) Sartre, 1976, p. 719; 1991; Young, 1990, 28-47.
(2) Fanin, 1967, p. 48.

وضع سلبى باعتبارها تأثيرًا مماثلاً للرأسمالية قد تشارك فى تحرير النزعة الاقتصادية التى يفترض أنها تعمل فى العاصمة من خلال المجالات المنفصلة عن القلب والحد شبه الخارجى والمحيط الخارجى[١]. وذهب ديريدا إلى أبعد من ذلك وأعاد نشر رأى سارتر القلق الذى يرى أن «الإجمال لا يتحقق قط، وأن العمومية لا توجد فى حالتها المثلى إلا فى شكل عمومية مجملة»[٢]. يقول ديريدا إن الإجمال كان فى الحقيقة مستحيلاً من الناحية التطبيقية، ومن حيث المفهوم أيضًا: «فبدلاً من أن يكون مجالاً لا ينضب كما فى الفرضية التقليدية، وبدلاً من أن يكون شديد الاتساع، هناك شىء مفقود فيه، مركز يمسك بلعبة البدائل ويثبتها[٣]. والمركز لا يَحتمل كما يقول يايتس عشية استقلال أيرلندا. ويقر ديريدا بأن النزعة الاستعمارية وتشغيل الجهاز الاستعمارى نجمت عنها تأثيرات غير منضبطة سياسيًا وفكريًا. هذه التأثيرات كان من الممكن حينئذ إعادة نشرها ضده. من ثم فديريدا ليس فرنسيًا ولا جزائريًا، وهو دائمًا عالمى ومناهض للقومية، ناقد للمركزية العرقية الغربية من أول صفحة فى كتابه **Of Grammatology**، ومنشغل بالعدل والظلم وأوجد التفكيكية كإجراء لإزالة الاستعمار الفكرى والثقافى فى العاصمة التى كان أبحر إليها فى **Ville d"Alger** فى سنة ١٩٤٩، والتى كان عاد إليها بعد أداء الخدمة العسكرية فى الجزائر من ١٩٥٧ إلى ١٩٥٩ باسم فرنسا كوطن لم يتوقع أية ازدواجية فى الولاء، مع أنه نبذه وتبرأ منه ثم عاد ليعترف به ويمنحه جنسيته. وكانت العملية الجراحية للتفكيكية موجهة دومًا لهوية العنف الوجودى الذى يدعم الأنساق الغيبية والعقائدية الغربية بالقوة والعنف الفعلى اللذين حافظا على أمم الغرب فى سياساتها الاستعمارية والإمبريالية، وهى علاقة هيكلية للقوة كان لابد من حلها إذا أريد قلبها. وهذا الانشغال بمواجهة القوة والعنف وما لهما من تأثيرات

(1) Meynier. 1981; Prochaska. 1990.
(2) Sartre. 1963. p. 78.
(3) Derrida. 1978. p. 289.

على التاريخ والسياسة والأخلاق واللغة كان دائمًا جانبًا أساسيًا في فكر ديريدا من بواكير أعماله "عن علم القواعد" (١٩٦٧)، "الكتابة والاختلاف" (١٩٦٧)، "هوامش الفلسفة" (١٩٧٢) فصاعدًا.

ب) دع المحارة القديمة تنفتح

«الظواهر التي تشغلني هي تلك التي تضفي على الحدود ضبابية وتتجاوزها وتُظهر مكرها التاريخي وعنفها أيضًا، أي علاقات القوة التي تتركز فيها وتتمركز طويلاً. ومن لديهم حساسية تجاه كل أركان "الكريَلة" ... يقدرون ذلك أكثر من غيرهم»[١].

كان ديريدا نفسه آتٍ من الهوامش، من البيار على هوامش مدينة الجزائر، إلى باريس المركز الحضري. وفي الجغرافيا السياسية للتفكيك الاستعماري، وفي حين كانت النزعة الاستعمارية البريطانية لا شيء، إن لم تكن عجيبة كانت النزعة الاستعمارية الفرنسية تعمل حسب ما وصفه ليوبولد شقيق فرديناند دي سوسور الذي تجنس بالجنسية الفرنسية بعد عمله ضابطًا في البحرية الفرنسية في الهند الصينية بأنه "مركزية مفرطة"[٢]. فيقول إن الثقافة الفرنسية لديها:

«ميل نحو التجانس والبساطة والتناسق، وبغض لكل ما هو متباين ومركب وغير متوافق ... فأوجدت المركزية المفرطة في الإدارة ...»[٣]

(1) Derrida, 1998, p. 9.
(2) de Saussure, 1899, p. 16.
(3) de Saussure, 1899, p. 307.

ويقول دى توكفيل فى سنة ١٨٤١ بعد ما لا يزيد عن إحدى عشرة سنة من أول غزو فرنسى للجزائر: «حاول سيدى أن تتصور أطفال الصحراء هؤلاء الأذكياء الذين لا يُغلبون حين يقعون فى شرك شكليات بيروقراطيتنا المعقدة ويُجبرون على الامتثال لبطء مركزيتنا ونظاميتها ومستنداتها وتفاصيلها الدقيقة»[1]. وقضى الغزاة الفرنسيون على النظام الإدارى المحلى، واستبدلوا به إدارة مركزية تقوم على إنتاج المستندات الرسمية. الكتابة والإمبريالية، عنف الحرف، وهو موضوع تناوله آنجل راما باقتدار فى وصفه ما سماه "المدينة المتعلمة" فى حالة أمريكا فى ظل الاستعمار الإسبانى[2]. وكان اختراق ديريدا عبر إعادة صوغ علاقة الكتابة بالمركزية، وهو موضوع تناوله على صعيد فلسفى لا على صعيد تاريخى، ولكن بدون أن يترك التاريخ طليقًا من قيوده. وتفكيك الأشكال المتعددة للوسطية أو الرمز أو التركيبى لا يكون له معنى إلا فى سياق المركزية المطلقة للنظام الإدارى الفرنسى. وبعد أربع سنوات من انسحاب فرنسا من الجزائر طرح ديريدا عن طريق مفهومه للمستندات الرسمية فكرة بنية بلا مركز، وإذا لم يكن ذلك مطروحًا فالنهج المعقد فى الإنسانيات، والذى تنتظم البنى فيه حول مراكز وأصول ونقاط حضور وقوة؛ بينما تظل حدودها منيعة ومفتوحة. مفتوحة لأناس مثله. وبين المركز والهامش يجد ديريدا زاوية انحراف وحركة متعرجة لاقتصاد مفكك، من مقاومة راسخة فى تجانس النسق، ويحدد عطله فى النقطة التى يحاول أن يرسم فيها حدوده. وفى أى نسق قوة هناك دائمًا مواضع قوة مفروضة، وبالتالى تسمح بالضغط والتدخل. فالقوة وآثارها فى اللغة والتى يجب أن يكون ثم خلاص منها أو على الأقل إخضاعها للمقاومة، والجنون باعتباره الآخر المستبعد لتشغيل

---

(1) de Tocqueville. 1988. pp. 40-1.
(2) Rama. 1996.

العقل، بنى الداخل/الخارج، الذات والآخر، تسلط العنف فى الفارق بين الذات والآخر، العلاقة الأخلاقية بالآخر، الاختلاف، التباين، الفروق فى الهوية، الهوية المختلفة عن ذاتها، الترجمة، الإزاحة، انتهاك الهامشى، التابع الهدام، اعتماد المركز على الهامشى أو المستبعد، الانتشار ومفهوم شتات بدون نقطة النهاية لعودة نهائية، وفوق هذا وذاك التاريخ بوصفه عنفًا وجوديًا وأخلاقيًا وفكريًا، كل هذه مفاهيم شكلت موضوعات لكتابات ديريدا الأولى. ويدوى مفهوم المحو ويستنكر الحملات العنيفة التى حاول بها الجنرال بوجو فى البداية أن يخضع الداخل الجزائرى. وكان ديريدا الذى قدر له أن يلتحق بمدرسة ثانوية من الغريب أن كانت تسمى "مدرسة بوجو" يمثل أثر ذلك الغزو الذى جاء ليجثم على نسقه الخاص.

هذه المفاهيم كلها أتاحت فرصة إعادة تعريف المواقف الثانوية سواء ضمن المعايير الحضارية الغربية أو خارجها، ولكنها مبنية على سياسة طابور خامس «ضرورة معايشة المرء للتصور التقليدى لكى يقضى عليه»[١]. وأدرك ديريدا تأخر ما بعد الاستعمارى وأن النسق بعد الاستعمارى يعمل وفق ما سمته بارثا شاترجى "خطاب ثانوى"، أى إن تراث النزعة الاستعمارية هو أن دول ما بعد الاستعمار تُركت مشبعة بالمفاهيم السياسية الغربية[٢]. وأصبح وضع الفاعل بعد الاستعمارى حسب تعبير سبيفاك هو أن عليه أن يعايش تراث النزعة الاستعمارية الفكرى والحضارى والعقائدى الكامن فى البنى والمؤسسات التى شكلت حالة الاستقلال، وهو موقف يصنفه سبيفاك ضمن سوء استعمال الألفاظ – فراغ لا يريد ما بعد الاستعمارى أن يسكنه ولكن ليس لديه اختيار[٣]. والتفكيكية أقيمت على «مشكلة حالة

(1) Derrida, 1978, p. 111.
(2) Chatterjee, 1986.
(3) Spivak, 1993.

خطاب تستعير من تراث المصادر اللازمة لتفكيك ذلك التراث نفسه»[1]؛ وتمثل بديلا إستراتيجيًا لسلبية نظرية الاعتماد أو قومية العودة لتراث الغرب الأصيل من جانب الأطراف المتشددة التى تتعامل مع الحاضر بالتنصل من الماضى.

وإلى جانب توزيع سلطات المركزية والعمومية والعنف اللازم لفعاليتها الإستراتيجية اهتم ديريدا أيضًا بالتركيز على العنصر الآخر فى المزيج الغربى، وهو العقلانية ومنطق العقل. ولم يحبذ استبدال اللا عقلانية قط كما يفترض البعض. بل كان تحركه فى مجمله أدق وأصعب من أن يُحترز منه. كان رأيه أن العقلانية تعتمد على سلسلة قرارات منطقية يمثل كل منها تأويلاً. وتفكيكية أى نص تتكون من تعطيل هذا السرد التأويلى وبيان أنه يمكن تأويله فى تسلسل منطقى مختلف لا يتوافق مع الأول. فيقول مثلاً عن هيجل:

«النص الهيجلى كغيره لا يتألف من قطعة. ففى حين يحترم المرء تماسكه التام يمكنه أن يفكك طبقاته ويوضح أن يأول نفسه: فكل اقتراح هو تأويل يحال لإصدار حكم تأويلى. وضرورة الاستمرارية المنطقية هى الحكم أو الوسط التأويلى لكل التأويلات الهيجلية. وفى تأويله السلبية بأنها جهد، وفى رهانه على لغة الخطاب والمعنى والتاريخ وما إلى ذلك كان هيجل يراهن ضد اللعبة، ضد الحظ.

وبما أنه ليس ثم منطق من الآن فصاعدًا معنى التأويل، ولأن المنطق تأويل، فإن تأويل هيجل نفسه يمكن تأويله – ضده ...

---

(1) Derrida, 1978, p. 282.

وإعادة التأويل تكرار زائف للغو الخطاب الهيجلية. وفى مسار هذا التكرار هناك إزاحة يمكن إدراكها بالكاد تفكك كل المفاصل وتخترق النقاط الملتحمة بخطاب مقلد. فتنتشر ارتعاشة تدفع الحارة القديمة كلها للتصدع»[1].

هنا يصل ديريدا لأقرب نقطة يصل إليها لتعريف التفكيكية كنهج تحليلي - كأن الحاشية المرفقة عن "نهج" مستقى من باتاى لا تزيدها وضوحًا:

«كل اقتراح تأويلى بطبيعته يمكن تأويله باقتراح آخر. من ثم فإذا واصلنا بحذر وظللنا فى الوقت نفسه فى نص باتاى يمكن لنا أن نفصل تأويلاً عن إعادة تأويله ونسلمه لتأويل آخر مقيد باقتراحات أخرى للنسق»[2].

والتفكيكية تتكون من إعادة التأويل هذه عبر تكرار زائف: والتاريخ بعد الاستعمارى يستخدم هذا النهج ضد السرد التاريخى للنزعة الاستعمارية التى قدمت حتى الآن. وتستعين السياسة بعد الاستعمارية بهذه الأنماط من إعادة الانتشار ضد أنساق تُبقى على واقع اهتمامات الحضر.

جـ) البنيوية والعقلانية البدائية والتفكيكية

عندما جاء ديريدا إلى باريس كانت كل أحزاب اليسار بما فى ذلك الحزبان الاشتراكى والشيوعى ملتزمة بالإبقاء على فرنسية الجزائر. وقدر لجماعة

(1) Derrida, 1978, p. 260.
(2) Derrida, 1978, p. 338.

"الاشتراكية أو الهمجية" اليسارية المتطرفة الصغيرة التابعة لليوتار أن تكون من الاستثناءات القليلة الجديرة بالاحترام من هذه القاعدة؛ وكان التزام سارتر بالنضال في سبيل الاستقلال سببًا رئيسًا لرفضه الانضمام للحزب الشيوعى(١). ووضع ذلك الجزائريين والمغاربيين المتفرنسين فى موقف متأرجح من الماركسية الفرنسية التى كانت آنذاك العقيدة السياسية السائدة بين المثقفين الفرنسيين(٢). وسرعان ما وضع ديريدا التابع المستعمَر الذى يحمل تأثيرات التاريخ الحديث المعقد للجزائر الفرنسية ووجدانها فى موقف هامشى من السياسة الاجتماعية والثقافية التى كانت لاتزال استعمارية لباريس العاصمة. ولكنه سرعان ما أدرك أن نشأة البنيوية من ١٩٤٥ فصاعدًا أطلقت على مستوى نظرى عملية استقلال ثقافى بتحويل وجهة الأنثروبولوجيا الوصفية النقدية التى نشأت لتحليل الثقافات غير الغربية إلى ثقافة الغرب نفسه. وكان كلود ليفى شتراوس يهتم بصفة خاصة بإيضاح أن البنية الذهنية قاسم مشترك بين البشر جميعًا وقدراتها واحدة وليست مكونة من تراتبية متفاوتة. وعلى الرغم من القيود بعد الحديثة على النزعة الأممية فلابد من إشهار سلاح الأممية دائمًا فى مكافحة العنصرية. والبنيوية كنهج وكما كان منتقدوها يقولون دائمًا لم تكن تفرق بين مختلف الثقافات (غربية وغير غربية) أو حتى بين مختلف أنماط الثقافة ("رفيعة" و"دنيئة") فى الغرب؛ فكانت من ثم ديمقراطية وتؤمن بالمساواة، ولا تكترث بجماليات القيمة والتقويم والتمييز والذوق، والتى أشهرت فى الغرب لدعم مزاعم التفوق الحضارى. وبالطريقة نفسها فند ليفى شتراوس التأثيرات الذميمة للفصل الذى يعد محوريًا فى مفاهيم الغرب عن الثقافة بين المتحضر والبدائى ببيان أن المنطق "البدائى" لا يقل فعالية وانضباطًا فى نهجه عن

(1) Lyotard. 1993: Lamouchi. 1996.
(2) Derrida. 1980. p. 22.

انضباط العقلانية الغربية نفسها[١]. وكانت وجهة عمله كله ضد المركزية الأوروبية وتناهض فرضية التفوق الحضاري والاختلاف الغربي.

وما يعرف بـ "نقد" ديريدا للبنيوية – والذي يقال إنه أطلق حركة ما بعد البنيوية برمتها – يحلل ليفي شتراوس حتى يبين أن هذين الاحتمالين المنطقيين كانا فاعلين ضمن فكره هو نفسه. فأوضح ديريدا أن نصوص ليفي شتراوس نفسها تعمل بأنماط شتى من المنطق المركب؛ فنهجه الاكتشافي الذي قدر له أن يصبح محوريًا في إستراتيجية التفكيك يستعين بالمفاهيم نفسها التي يريد أن يعطلها وفي الوقت نفسه «يحافظ على شيء ينتقد قيمة حقيقيته كأداة». أي إنه يفصل أدوات المنهج عن الحقيقة التي يتصورها ذلك المنهج:

> **«... يبقى على كل تلك المفاهيم في نطاق الاكتشاف التجريبي بينما يدين هنا وهناك حدودها ويعاملها كأدوات لايزال من الممكن استخدامها. ولم تعد ثمة قيمة صدق تعزى لها؛ وهناك استعداد للتخلي عنها إن لزم الأمر، لو ظهرت أدوات أخرى أكثر فائدة. وفي الوقت نفسه تستغل فعاليتها النسبية ويستعان بها للقضاء على الآلية القديمة التي تنتمي لها، والتي تعد هي نفسها قطعًا منها»[٢].**

ويرى ليفي شتراوس على خلاف دعاوى المركزية العرقية الغربية أن "الفكر البدائي" لا يقل عقلانية عن الفكر الغربي. ويشير ديريدا إلى أن إثبات ذلك في "الذهن الهمجي" ينتقل ليفي شتراوس نفسه إلى نوع من المنطق النقيض يدمج

---

(1) Lévi-Strauss, 1968.
(2) Derrida, 1978, p. 284.

كليهما. فمن ناحية، يواصل الباحث الأنثروبولوجي الاستعانة بتضاد الطبيعة/ الثقافة الذي ينسف صدقه عمله، بينما يقدم من ناحية أخرى حديثًا عن نهجه: فهو يعارض العالِم أو المهندس أو الفني الذي يصوغ فكرة أو يضع خطة أو نموذجًا أو رسمًا فنيًا مجردًا ثم ينشئ المفعول، وفقًا له وتكون بناه متسقة وتتفق مع نهجه باعتباره "شطارة" (bricolage). و"الصنائعي المتعدد الحرَف" (bricoleur) هو البارع في كل شيء:

«"المتعدد الحرف" بارع في أداء عدد كبير من شتى المهام؛ لكنه على خلاف المهندس لا يوقف كلاً منها على توافر المواد الخام والأدوات المعدة لغرض بعينه ... قواعد لعبته أن يتصرف "بما تيسر"، أي بمجموعة أدوات ومواد محدودة وأيضًا غير متجانسة لأن ما تشمله لا صلة له بالمشروع الراهن أو بأي مشروع، بل هو النتيجة المحتملة لتجديد مخزونه أو الحفاظ عليه بالاحتفاظ ببقايا عمليات بناء أو هدم سابقة (les résidus de constructions et de destructions antérieures). ومجموعة أدوات "المتعدد الحرف" ... لا يحددها إلا استخدامها المحتمل أو بعبارة أخرى وبلغة "المتعدد الحرف نفسه" لأن العناصر تُجمع دائمًا أو يُحتفظ بها بناءً على مبدأ أنها دائمًا "قد تنفع"»[1].

«الحفاظ عليه بالاحتفاظ ببقايا عمليات بناء أو هدم سابقة»: فالشطارة ليست تطبيق نظرية أو نهج جاهز؛ بل تستعين بالبقايا، بما توفر من مواد من عمليات

(1) Lévi-Strauss. 1966. pp. 17-18.

هدم بطريقة نقدية تفاعلية. وإستراتيجية ديريدا هى اعتبار هذه "الشطارة" وصفًا للغة النقدية نفسها. فالمهندس الذى هو أصل نفسه المطلق هو خرافة فى جوهره: «إذا اعتبر المرء "الشطارة" ضرورة استعارة مفاهيمه من نص تراث ما أقل أو أكثر تماسكًا أو انهيارًا فلابد من القول إن كل حديث يعد متعدد الحرف». ويواصل ديريدا فيقول إن نية ليفى شتراوس المزدوجة بإنتاج نصوص علمية وشاعرية- أسطورية فى أن تشكل فى الأساس نموذجًا لكيفية عمل لغات الخطاب وتنتج معانى «متناقضة بصورة مطلقة حتى إذا عايشناها وتصالحنا معها فى اقتصاد خفى»(١). ثم يتقدم خطوة ليبين كيف تعمل مثل هذه المنطقيات المتعددة والمميزة فى الأساطير غير الغربية أو فى نهج ليفى شتراوس فى الجدل، بل فى أرفع تجليات فكر وعقلانية الغرب فى مواريثه الفلسفية. والفلسفة الغربية كما ، أبنا، والتى يعرّف الغرب نفسه من خلالها جزئيًا تعمل بهذا النوع من المنطق المزدوج، والذى يجمع بين أسطورة وأسطورة كونية، أسطورة العقل من أجل العقل.

الميتافيزيقا – أساطير البيض التى تتجمع من جديد وتعكس ثقافة الغرب: يرى الرجل الأبيض فى أسطورته والأساطير الهندوأوروبية وكلمة الرب، أى أساطير عقله، النمط الكونى لما لايزال يود أن يسميه العقل. وهو ما لا يمر دون سجال(٢).

من ثم يمكننا القول إن التفكيكية نفسها شكل من الاستقلال الثقافى والفكرى يكشف النية المزدوجة لفصل النهج العقلانى عن حقيقته.

---

(1) Derrida. 1978. pp. 285. 293.

(2) Derrida. 1982. p. 213.

د) الهوية كمفارق

ليس من قبيل المصادفة أن عديدًا من المفاهيم التى أوجدها ديريدا سرعان ما امتدت لتشمل التجربة الاجتماعية والسياسية للأقليات. فهذا هو المصدر الذى جاءت منه. وكانت الإشكالية مختلفة لا شك عن إشكالية جدليات حركات التحرر الوطنى، موقف المستعمِر والمستعمَر، لأن موقف الأخير ما كان ليتشكل بالجمع بين كل من نشأوا مختلفين فى هوية واحدة تقوم على معارضتهم الذات، أى المستعمِر.

وفى فترة ما بعد الاستعمار كانت معارضة التماثل والاختلاف أساسية بالنسبة لمن هم خارج الغرب وبالنسبة للأقليات فى داخله. ومنذ ديريدا أصبحت الهوية تشير لا للتماثل، بل للاختلاف. ويعرف معجم أوكسفورد كلمة **identity** (هوية) بأنها العلاقة التى تعبر عنها علامة التساوى (=) فى الرياضيات والمنطق، وبأنها التماثل المطلق، الفردية، حالة كون المرء شخصًا بعينه فى كل المواقف والظروف وعلى مر الزمن (قد نتساءل عمن يكون هذا الشخص؟). ولكن لو كانت الهوية هى التماثل فهى أيضًا الاختلاف – فهى لا تعرَّف إلا باختلافها عن غيرها. والهوية كمفهوم تتسم بخاصية غير مألوفة هى استدعاء نقيضها الاختلاف بشكل فورى وبالضرورة. والهوية تتأكد فى المقام الأول بتمييز الشخص أو الشىء عن شخص أو شىء غيره. وكبنية المجاز التى يقول أرسطو أنك لا يسعك أن تحدد ماهية شىء إلا بتحديد نقيضه، وبالتالى فلكى تحدد من أنت عليك أن تقول من لست هو. فى الوقت نفسه تعلن سياسة الهوية أيضًا نمطًا من التماثل بين شخصين أو أكثر. فسياسة الهوية لا تعمل إلا بتأكيد هذه الأشياء فى وقت واحد: الفرد يؤكد ذاته

كجزء من جماعة، لكن الجماعة تعرّف نفسها باختلافها عن الجماعة السائدة. من ثم فأنت تؤكد اختلافك (عن الجماعة السائدة) بإعلان توحد مع جماعة غيرها تختلف في تعريفها نفسها.

هذا الفصل غالبًا ما ورد تصور له من وجهة نظر الجماعة السائدة، لا سيما من خلال هيجل وسارتر وليفيناس ولاكان باعتباره فصلاً للذات عن الآخر. فتؤخذ الذات على أنها تمثل الجماعة السائدة التي تعد هويتها معيارية وزائفة. إلا أن هذه الهوية المريحة لا تدعم إلا بإيجاد آخر تعرَّف ضده. وفيما يتصل بالنزعات القومية والانتماءات العرقية فيأخذ ذلك شكل جماعة مجاورة (إنجليزى فى مقابل فرنسى)، بينما يدعمها فى الوقت نفسه تمييز داخلى (إنجليزى فى مقابل سلتى أو يهودى، تبادل الأخيران أماكنهما فى القرن التاسع عشر). والمبدأ نفسه يسرى على الهويات الجنسانية – الرجل فى مقابل المرأة، السوى فى مقابل الشاذ، الخ. وتتجه إحدى الحجج الرئيسة لسياسة الهوية ضد بنية السلطة فى هذا التراتب، وضد حقيقة أن هوية الآخر لا تعرَّف إلا فى علاقتها بهوية الذات. فهى ليست سوى صورة سالبة لهوية الجماعة السائدة؛ وهكذا ففى حالة المرأة مثلاً ففى حين يعرف الرجل نفسه بأنه نشيط ومثقف ويشارك فى مجال الثقافة توصف المرأة بأنها سلبية ومادية وتنتمى لنطاق الطبيعة. فـ "الآخر" فئة متكاملة تنطبق على أية أقلية متمايزة تمامًا بدون أية ميزة خاصة بمجرد أنهم "آخرون".

والانتماء العرقى يعرَّف من منظور مشابه تمامًا ومؤنث غالبًا فى علاقته بالجماعة السائدة المذكرة ضمنًا. فهو عرقى لأنه آخر. وهى آخر لأنها عرقية. هذا الضرب من تمييز الانتماء العرقى بوصفه اختلافًا يتوافق مع النموذج الأساسى الذى قال به إدوارد سعيد فى كتابه "الاستشراق"[1]. فهوية الآخر الشرقى الوحيدة تأتى من علاقته بالغرب، وليس غريبًا أن يثبت أنها ليست سوى مرآة يرى فيها

(1) Said, 1978.

الغرب الأجزاء المرفوضة والمنكرة من نفسه. وواقع ما فيها فعليا لا يؤثر البتة على هوية الآخر كآخر. وللسبب نفسه كما يقول سعيد فالشرق لا وجود له في ذاته. ليس ثم شرق "حقيقى" لأن الشرق بناء غربى فى المقام الأول. الشرق جزء لا من المكان الجغرافى، بل من هوية الغرب. فالشرق كمرآة دوريان جراى – صورته مكونة من كل ما هو مرفوض من الغرب. وبالطريقة نفسها فالهوية الذكورية الأبوية تحتاج لهوية أنثوية منقادة كجزء من نفسها حتى تكون نفسها. ولا وجود لإحداهما بمعزل عن الآخر. من ثم فلكى تعرّف أية أغلبية نفسها لابد أن «تفصل نفسها فد الوقت نفسه عما ليس منها» وتظل مع ذلك «تنتابها الهواجس مما تسعى لإبعاده»[١]. ولنأخذ مثالاً تاريخيًا بعينه: فلنفكر مثلاً فى الطريقة التى اتبعت بها ألمانيا النازية فكرة نقاء العرق الآرى لدرجة أنها اضطهدت أقلياتها، بل حاولت محوهم. ومع ذلك يستحيل اليوم فصل الهوية النازية عن علاقتها باليهود؛ فهما مرتبطتان معًا ارتباطًا لا فكاك له. فلا شيء يعرّف النازى أكثر من مكانة اليهود فى العقيدة السياسية النازية[٢]. وعلى نقيض مبادئ النازى البسيطة نوعًا لو تعرَّف آخر بهذه الطريقة فهذا معناه أنه ليس آخر فعلاً، لأن الآخر صار جزءًا من الذات. ولو تحتم على الآخر أن يكون جزءًا من هوية الذات حتى تكون الذات نفسها أصلاً، فإن الذات يمزقها اختلاف يفتحها لاختلاف الآخر ويُحدث فصلاً داخليًا. فتصير الهوية غريبة. كما يعنى هذا أن الهوية ليست مكتفية ذاتيًا وغير معرَّفة وفق سماتها الجوهرية، بل لابد – وفقًا لوصف سوسور للطريقة التى تحقق بها الكلمات المعنى بصورة مميزة – أن تعرَّف بشكل مختلف باعتبارها هوية سلبية لا ماهوية. وأهمية ذلك كما عند سوسور أنه يعنى أن المعنى غير ثابت: فلو كانت هويتك مميزة بهذه الطريقة فهى عرضة للتغيير. فقد تظل دائمًا فى حالة إعادة صياغة فى علاقتها بكل ما تعرَّف سلبيًا به. فتتحول الهوية إلى عملية:

---

(1) Weber. 1982. p. 33.
(2) Hutton. 1999.

«لا، فالهوية لا تُعطى ولا تؤخذ ولا تكتسب؛ فلا تبقى إلا عملية التماهى اللا متناهية والوهمية»[١].

لكن الأمر ليس سهلاً كما في نموذج سوسور، فوصفه للاختلاف لا ينطوى على علاقة سلطة هيكلية. فالاختلاف عند ديريدا ينطوى دائمًا على عنف التدرج الهرمى، أو لا مساواة مفروضة[٢]. لذا فتحليل هيجل للسيد والعبد أكثر فائدة عنده. وفى كتاب "الظواهرية" يرى هيجل أن السيد يعتمد على إقرار العبد بوضعه السيادى، وهى حالة تبدأ بنية السلطة فيها فى الانعكاس: فهو ليس سيدًا إلا بسبب العبد، وهو لا شيء بدون هذا الإقرار: «وضعية السيد تكمن فى العبد»[٣]. ومن حيث واقع السلطة فقد يمثل ذلك قدرًا ضئيلاً من المواساة بالنسبة للعبد تتجاوز إعطاءه شعورًا بالهشاشة الميتافيزيقية لسلطة السيد. أما من حيث الهوية فهو يوجد فارقًا كبيرًا. فما يبينه هيجل هو أن السيادة مفهوم جدلى يتكون جزئيًا من عكسه. فالسيادة لابد أن تشمل العبودية فى داخلها حتى تتحقق. وبنية السلطة هذه كما يوضح فانون مرة أخرى من خلال كوييف قابلة للانعكاس دائمًا[٤].

مفردات بنية السيد-العبد الهيجلية تتكرر دائمًا حتى الآن كمفردات الذات والآخر. «فالذات كلّ عنيف» كما يصوغها ليفيناس بإيجاز[٥]. وفى "قتل الآخر" تتناول سيكو هذه الفكرة نفسها من واقع تجربتها:

«أنا آتية من عصيان، من رفض عنيف ومباشر لما يحدث على خشبة المسرح التى أجدنى على حافتها ... تعلمت أن أقرأ،

---

(1) Derrida. 1998. p. 28.
(2) Derrida. 1981. p. 41.
(3) Derrida. 1978. p. 255.
(4) Fanon. 1967. p. 66.
(5) Derrida. 1978. p. 119.

أن أكتب، أن أصرخ، وأن أتقيأ فى الجزائر. واليـــوم أعــرف بالتجربة ألا قبل لأحد أن يتخيل حال فتاة فرنسية جزائريـــة؛ فلابد لك أن تكون هى، أن تمر بتجربتـــها. فتكـــون رأيـــتَ "الفرنسيين" فى "ذروة" العمى الإمبريالى، كيف يسلكون فى بلد يسكنه بشر كأنه مكان تقطنه أشياء، أو عبيد بالفطرة. تعلمتُ كل شيء من هذا المشهد الأول؛ رأيتُ كيـــف أقـــام العـــالَم (الفرنسى) المتفوق المتحكم المتحضر سلطته على قمع الأهـــالى الذين أصبحوا فجأة "غير مرئيين"، كـــأنهم شـــغيلة، عمالـــة مهاجرة، أقليات "لونها" خطأ. والمرأة. غير مرئيـــة كإنســـان. ولكنها تعتبر أداة بالطبع – قذرة، غبية، كسولة، ذليلـــة، إلخ. والفضل يرجع للسحر الجدلى المميت. رأيتْ أن الدول الكبرى النبيلة "المتقدمة" تقيم كيانها على إقصاء ما هو"غريب"، إقصاؤه دون نبذه؛ أى استعباده. إيماءة عادية من التاريخ: لابـــد مـــن وجود سلالتين – سادة وعبيد»[1].

أوضح المبعد الروسى ألكساندر كوييف أن ثنائية السادة والعبيد عند هيجـــل يمكن تسييسها لتصير فلسفة ثورية عنيفة، إلا أن قلب ثنائية الذات والآخر لم تستغل لما لها من نتائج فلسفية وأخلاقية وسياسية كاملة إلا مؤخرًا. وفى تأملـــه الطويـــل للعلاقة بين العنف والغيبيات يبدأ ديريدا بإشكالية ليفيناس الأساسية، وهـــى كيـــف يمكن لعلاقة الذات بالآخر أن تنطوى على علاقة أخلاقية غير عنيفـــة. ومـــشكلة مقاربة ليفيناس فى رأيه أنها تبقى على فكرة فصل واضح بينهما. ومن الـــدعاوى

---

(1) Cixous and Clément. 1986. p. 10.

الرئيسة التى ساعدت ديريدا على تطوير هذه الفكرة فى أعماله تحديه مبدأ أساسيًا من مبادئ الفلسفة الأنجلوأمريكية، ألا وهو مبدأ الهوية الذى يرى أن س لا يمكن أن تكون س وألا تكون س فى آن معًا. وما التفكيكية إلا أن يكون المرء ذاته ومختلفًا فى آن معًا، بل أن يختلف المرء عن نفسه، فيمكن للناس والنصوص أن تحوى كيانات متنافرة تتعايش دون أن يلغى كل منها الآخر. وهو ما يفتح الباب لاحتمال وجود هويات متعددة بل متقلبة أيضًا. والطريقة المثلى لتصور فكرة اختلاف المرء عن نفسه هى تمييز مفهوم الاختلاف بين الأشياء – التعريف التقليدى للهوية – عن مفهوم اختلاف فى الداخل – نموذجا سوسور وديريدا. وفى عالم الواقع تكون الأشياء كيانات مستقلة ومتميزة، فالطوبة ليست ثمرة بطاطس، لكن المسألة ليست بهذا التميز فى اللغة، وبالتالى فى الثقافة – فالطوبة لغويًا قد تكون صديقًا أيضًا. واختلافها داخلى. وتفرد اللغة يكمن فى «اختلافها بالنسبة لنفسها: فى اختلافها مع نفسها (**avec soi**) لا اختلافها عن نفسها (**d'avec soi**)»[1].

والذات والآخر تعمل وفق منطق مشابه. ومع أنه يُظن أنهما متضادان فى تعارض ثنائى، الذات فى مقابل الآخر، فإن الذات لا يمكن أن تكون الذات بنفسها، بل لابد من أن تعرَّف فى مقابل الآخر حتى تكون الذات، حتى يكون لها أى معنى باعتبارها الذات. فالآخر وحده هو ما يجعل الذات هى الذات. لكن هذا يعنى أن الذات لا تكون هى الذات إلا حين تكون هى الآخر بالنسبة للآخر أيضًا، «فى حين أن الآخر لا يكون الآخر – بالنسبة للذات – إلا حين يكون هو الذات (الأنا)، والذات لا تكون هى الذات (الأنا) إلا حين تكون هى آخر الآخر: تبدل الأنا»[2]. إذن فالفارق بينهما فى داخلهما؛ فالذات والآخر لكى يكونا الذات والآخر لابد أن

(1) Derrida, 1998, p. 68.
(2) Derrida, 1978, p. 128.

يختلفا عن أنفسهما. موجز القول إن الاختلاف نفسه فكرة نسبية وليس صفة مطلقة أو أصيلة. ويطلق ديريدا فى اشتقاقه اللفظى الشهير على ذلك **differance** بحرف "**a**" ليوحى بتماثل غير متطابق. فكلمة "ديفرانس" **differance** لا تختلف عن "ديفرنس" **difference** سماعيا، ولكنهما تختلفان فى الكتابة. قد يبدو ذلك شيئا لا يستحق الذكر علميًا، لكن له نتائج مهمة بالنسبة لكل أشكال الاختلاف بما فيها العرقى وبين الجنسين. لذا سارع أنصار الحركة النسائية بالاستفادة من آراء ديريدا. وتكمن أهميتها فى وصف الوضع السياسى لجماعة أقلية: أقلية تريد أن تحتج بأن الهوية بوصفها القديم مستحيلة، أى إنها الشيء نفسه ولكنها مختلفة.

والطرح التفكيكى للاختلاف فى "الداخل" له نتائج سياسية مهمة لأنه يسمح للأفراد والجماعات على السواء بالاحتجاج بهذا التناقض الضرورى. وكما اكتشفت الحركة النسائية فى تاريخها الطويل منذ ولستونكرافت فهناك مشكلات تواجه أية أقلية فى الادعاء بأنها مماثلة أو فى أنها مختلفة. فإذا ادعت أية جماعة بأنها مماثلة فهى تفقد خصوصيتها، أما إذا احتجت بأنها مختلفة فهى عرضة للرد عليها بأن هذا كان رأى الأغلبية دائما، ما يبرر بالتالى وجود علاقة غير متساوية. ولا يسعها أن تدعى الاختلاف إلا إذا ادعت أولاً أنها مماثلة بحقوق مساوية.

يمكن وصف ذلك بأنه يمثل إعادة صياغة إستراتيجية للسياسة الفئوية للأخلاق الإنسانية القديمة التى كانت تنكر أشكال الهوية الجمعية. والنزعة الإنسانية ترى أننا جميعًا بشر، وبالتالى فالإنسانية واحدة لكننا فى الوقت نفسه مختلفون لأننا جميعًا أفراد. ومع ذلك فلا مكان هنا للجماعة. ومنطق ديريدا يساعد على إيجاد توافق جديد بين الفرد والجماعة وبين الفئات الأصغر والأكبر. لذا أدرك كل من لاكلاو وموف أن المنطق التفكيكى يمكن أن يساعد على إيجاد أنماط جديدة من

الهيمنة المضادة، أو بعبارة أبسط وضع نظرية جديدة تعين على التضامن بين الفئات الاجتماعية المختلفة[1].

هـ) عمود الملح

> «كم أحب الكلمات لأنى ليس لى لغة خاصة بى، بل مجرد تقيحات كاذبة، بؤر زائفة»
>
> (بننجتون وديريدا، ١٩٩٣، ص٩٢-٩٣)

مهما كان عملك "بعد استعمارى" ويشكل أساس نظرية بعد استعمارية فإن تجربتك مع النزعة الاستعمارية ليست تجربة عادية. بداية، لم تكن الجزائر مستعمرة عادية، وإن كانت بالنسبة لفرنسا المستعمرة النموذجية كما كانت الهند بالنسبة لبريطانيا. فتاريخ الجزائر غير عادى؛ إذ تعرضت للغزو فى سنة ١٨٣٠ كإستراتيجية متأنية لإمبريالية حضرية لم تخمد لمدة مئة وثلاثين سنة؛ فكانت مستعمرة استيطانية تكتظ بالسكان المحليين. فكان لها التاريخ الأعنف منذ اليوم الأول إلى يومنا هذا، وفى النهاية كانت مصدر إلهام لفانون وكتابه "بؤساء الأرض" (١٩٦١). كما لا يسعك أن تكرر وصاياه السامية بالثورة ولا أن تبسّط الموقف والشعوب باسم العمل الثورى. ومع مامى أنت فى فئة قائمة بذاتها آتية من «"جماعة" مفككة». وهويتك غير ثابتة على جانب أو الآخر، بل بلغت مرحلة "اضطراب الهوية"، وهى نتيجة لاندماج أسرع من اللازم ليهود الجزائر المحليين

(1) Laclau and Mouffe, 1985.

على مدى جيلين عقب مرسوم كريميو لسنة ١٨٧٠ الذى منح الجنسية الفرنسية ليهود الجزائر، وهو تصنيف جديد ألغى فجأة فى سنة ١٩٤٠[١]. وأدى تثاقف اليهود ورفعهم لطبقة البرجوازية بعد ١٨٧٠ إلى عزلهم عن ثقافتهم وفصلهم حتى عن ذاكرتهم الثقافية وعن ثقافتهم العربية أو البربرية، بينما ظلوا غرباء عن الثقافة واللغة الفرنسية التى اكتسبوا: «هكذا يكون الافتقار الكلى للثقافة التى لم أنشأ فيها تمامًا[٢]. عمود الملح: لكى تفلح فى ثقافة استعمارية لابد أن تنبذ هويات اليهود أو العرب أو الأفارقة. وكان يهود الجزائر حسب قول مامى "مرشحين مترددين يرفضون الاندماج"، بينما كانوا مرفوضين على أية حال، وهو نمط اللا حسم:

> «طموحهم الدائم والمبرر أن يهربوا من وضعهم المستعمَر ... ولتحقيق هذا الهدف يسعون للتشبه بالمستعمِر على أمل أن يكف عن اعتبارهم مختلفين عنه. من هنا كانت جهودهم لنسيان الماضى وتغيير عاداتهم الجمعية وحماسهم فى تبنى اللغة والثقافة والعادات الغربية. ولكن إذا كان المستعمِر لم يردع هؤلاء المرشحين عن مواصلة تشبههم به فإنه لم يسمح لهم بتحقيق مأربهم أيضًا. فعاشوا فى غموض دائم وأليم»[٣].

يعيش اليهود الازدواجية الحادة للدول الهجين، عالم منسى يتوحدون فيه مع مستعمِر لا يسعهم أن يذوبوا فيه تمامًا لكنهم يحاولون أن يعيشوا حياته فى تشبه ذليل، فى حين أنهم يدانون لو عاشوا حياة المستعمَر. أو حسب تعبيرك «عانى

(1) Derrida, 1998, p. 55, 14.
(2) Derrida, 1998, p. 53.
(3) Memmi, 1967, p. 15.

بعض الناس وأنا منهم قسوة الاستعمار من جـانبين[١]. والفرصـة الاسـتعمارية بالطبع، فأنت كمامى وفانون وككثير ممن قادوا حركات الاستقلال سـافرت إلـى عاصمة المستعمِر لتلقى التعليم.

كان مامى أول من احتج على التصنيف الصارم إلى مستعمِر ومستعمَر الـذى قال به سارتر وفانون، وطالب بتفهم للعلاقات الذهنيـة المتبادلـة بـين المـستعمِر والمستعمَر ورسم «لوحتين لبطلى الدراما الاستعمارية والعلاقة التى تربط بينهمـا»، بينما فكك الجدلية بتوكيده على الحضور الطيفى لكل هذه الـشخوص علـى عتبـة الشعور ممن تعثروا بين الفئتين[٢]. هذا الاستغلال للعلاقة التـى تـربط المـستعمِر بالمستعمَر انتهى بضرورة التفكيك. وبدأ المخطط بفرض اللغة الفرنسية مـن جانـب النظام الاستعمارى بحيث أضحت العربية لغة غريبة فى دارهـا، وهـى المرحلـة الأولى مما سماه كالفيه "السعار اللغوى" أى سعى المستعمِر لالتهام اللغـات المحليـة بالحط من شأنها[٣]. وكما أعلنتَ لتوك فأنت تتحدث الفرنسية دون أن تكـون لغتـك الأصلية التى ظلت مجهولة بالنسبة لك، فالفرنسية تتملكك بدلاً من أن تتملكها أنـت، فبقيتَ على ضفاف فرنسية هى لغتك ولغة الآخر فى آن: «أوندرى، لن تكـون هـذه اللغة لغتى. وأصدقك القول لم تكن يومًا لغتى»[٤]. لم تكن لـديك الرفاهيـة النـسبية لاختيار الكتابة بلغتك الأصلية أو الانقياد لضرورة لغة السوق الدولية. وبحرمانك من لغتك وقصرك على السكن فى لغات أجنبية – «الفرنـسية، الإنجليزيـة، الألمانيـة، اليونانية، اللاتينية، الفلسفية، ما وراء الفلسفية، المسيحية، إلـخ» – ألقـى بـك فـى

(1) Derrida, 1998, p. 14, 39.
(2) Memmi, 1967; Derrida, 1998, p. 62.
(3) Calvet, 1974; Fabian, 1986.
(4) Derrida, 1998, p. 2.

«ترجمة مطلقة، ترجمة بدون لغة مرجعية، بدون لغة أصلية، وبدون لغة مصدر»[١]. كلامك كان مشفرًا بلغة غريبة ليست لغتك، جعلتك غريبًا عن نفسك: «هى موجودة فى وسط مغاير، دائمًا لصالح الآخر، من الآخر، ويُبقى عليها الآخر. فهى آتية من الآخر، وتظل مع الآخر، وتعود للآخر». وكتاباتك تمثل استكشافًا لتجربة الفرنسية كلغة خطاب استعمارية هى أيضًا لغة خطابك: لا شك أن هذا كان السبب فى أن جويس، وهو يكتب أيضًا بلغة ليست لغته الأصلية يمثل شخصية مهمة بالنسبة لك ولسيكو: «نعم، ليس لى سوى لغة واحدة، لكنها ليست لغتى». بالتالى فأنت تكتب لا لكى تنتج قواعد لغة الخطاب الاستعمارية كما كان فوكو يطالب، بل من تجربة السكن فيها. من الغريب إذن أنك تمنيت أن تحرر أحادية اللغة من نثرها الصافى، وأن تحدد موضع بعض من لا تجانس الاختلاف الذى يظل ملكًا لك وغريبًا عليك فى آن، و«أن تجعل شيئًا يحدث لتلك اللغة». فلغة السيد، المستعمر، لغتك أيضًا، لك أن تطرده منها، أن تجرده منها دون وجه حق. «أيها الأفاق!» ضيف غامض ثقيل يأوى إلى اللغة المضيفة، لغة السادة، «قادم جديد لا أصل له يجعل اللغة تأتى إليه، ويجبر اللغة على أن تتحدث نفسها بطريقة أخرى، بلغته. أن تتحدث بنفسها. ولكن إليه وبشروطه ... [٢] ولكن إليك وبشروطك.

و) المرانو: «يهودى أسود صغير عربى جدا لم يكن يفهم شيئا منها»

«ما الفرانكو-مغاربى؟ ... صمت تلك الشرطة لا يهدئ ولا يخفف شيئًا، ولا حالة عذاب واحدة، ولا لحظة تعذيب واحدة. لن تُسكت تلك الذكرى. بل قد

(1) Derrida. 1987a. p. 562n: 1998. p. 61.
(2) Derrida. 1998. pp. 40. 51.

تزيد العذاب والأذى وتنكأ الجراح. الشرطة لا تكفى لحجب الاحتجاجات أو صرخات الغضب أو المعاناة أو صخب السلاح وأزيز الطائرات والقنابل»[١].

ها أنتذا تقولها صريحة وتنحاز بالتفكيكية لـ «أصلك الفرانكو-مغاربى اليهودى»:

> «لا شك أن كل ما همنى لمدة طويلة – بسبب الكتابة والأثر وتفكيك مركزية القضيب والميتافيزيقا الغربية ... كل هذا ما كان ليكتمل من المصدر الغريب إلى "لا مكان" مكانه ولغته غير معروفين ومحظورين حتى بالنسبة لى كأنى أحاول أن أترجم إلى اللغة الوحيدة والثقافة الغربية الفرنسية التى أعرفها، الثقافة التى ألقى بى فيها حين ولدتُ، وهى إمكانية غير قابلة للنفاذ بالنسبة لى ...»[٢].

وبوضوح أيضًا، حيث كررتَها مرارًا على حد علمى على الأقل فى الـ "نوفل أوبزرفاتور" فى سنة ١٩٨٣ وفى "البطاقة البريدية" **(La Carte Postale)** فى سنة ١٩٨٠ وفى "النفس: اختراع الآخر" **(Psyché: Inventions de l'autre)** فى سنة ١٩٨٧ وفى "الرأس الأخرى" **(L'autre cap)**، فى سنة ١٩٩١ وفى "أحادية لغة الآخر" **(Le Monolingualisme de l'autre)** بينما تتلبس تجربتها اعترافك فى "جاك ديريدا" (١٩٩١) وعديد من النصوص الأخرى؛ تلك اللحظة من "المهانة" الحرفية فى سنة ١٩٤٠ حين ألغت الدولة الفرنسية التابعة لفيشى مرسوم كريميو لسنة ١٨٧٠ ونزعت عنك جنسيتك الفرنسية، ما ولد فى داخلك «من ناحية ...

(1) Derrida, 1998, p. 11.
(2) Derrida, 1998, pp. 70-1.

موضوع مهانة لازمة أو مصيرية، ومن ناحية أخرى حنينًا لما كان قبل هذه المهانة، دافع وجدانى نحو جزر المقاومة الصغيرة ...»[1] الأثر الفورى لهذه المهانة عليك أن أُبلغتَ فى اليوم الأول من السنة الدراسية الجديدة أن تغادر المدرسة الثانوية، وأن تعود إلى البيت لأن نسبة اليهود المسموح بها فى المدرسة (قانون "نوميروس كلوسس") خفضها الناظر من أربعة عشر إلى سبعة بالمئة. تلك اللحظة لاتزال ماثلة كمشهد غاضب عابر فى كتاباتك، لحظة عدم الانتماء: «لحظة لا تترك شيئًا سليمًا، شعور لن تكف بعدها عن الإحساس به»[2]. ورفضتَ أن تذهب للمدرسة التى أنشأها بعض المدرسين اليهود ممن طردوا أيضًا من النظام المدرسى، ثم بقيتَ فى حالة هروب من المدرسة لمدة سنة. وأحسستَ بأنك مشرد مرتين:

> «ج. د. كان التأثير المتناقض ربما لهذه الضربة رغبتك فى الاندماج فى المجتمع غير اليهودى، رغبة عارمة ولكنها مؤلمة ومفعمة بالشك، رغبة يصاحبها حذر متوتر، موقف دقيق أدركتُ فيه أمارات العنصرية فى أكثر صورها كتمانًا أو أكثر صور إنكارها صخبًا. أحسستُ بضيق يبعدنى عن الجاليات اليهودية المختلفة، حين يراودنى الشعور بأنهم مغلقون على أنفسهم ... وكلها مشاعر يتولد منها إحساس بعدم انتماء نقلته لا شك.
>
> مجرى المقابلة: فى الفلسفة؟
>
> ج. د. فى كل مكان».[3]

(1) Derrida. 1976. p. 134.
(2) Derrida. 1985. p. 113.
(3) Derrida. 1985. p. 114.

هذا "التعثر فى الانتماء" حسب تعبير جيوفرى بننجتون بدأ بتلك اللحظة وأثر على كتاباتك كلها[١]. ورددتَ هذه المهانة الغاضبة وشهرتها ضد مؤسسات الثقافة، فاستدرجتها وأوقعتها فى شرك لغة التفكيكية الهشة للمهانين والمهمشين والمعـدمين والمجبرين على التخلى عن دينهم واليهود بالتقية. تسمى نفسك "مرانـو" أى أحـد يهود شبه جزيرة إيبريا ممن أرغموا على تغيير ديانتهم وأكل لحم الخنزير، لكنـك واصلتَ ممارسة شعائر عقيدتك خفيةً – ولكنك مع ذلك لستَ مرانو أصـيلا: «إذا كنتُ مرانو الثقافة الكاثوليكية الفرنسية ... فأنا أحد المرانو الذين لم يعودوا يقولون إنهم يهود ولا فى أعماق قلوبهم، لا لكى يكونوا مرانو حقيقيين على كـلا جـانبى الجبهة المعلنة، بل لأنهم يرتابون فى كل شىء»[٢].

وساعدت المهانة الرسمية وإهانة جنسيتك على ترسيخ وضعك كمرانو ثقافيا وسياسيا. كنتَ بالفعل ذلك المرانو الذى ولد فى حرمان استعمارى. «نحن المرانو، مرانو فى أى الأحوال، سواء شئنا أم لم نشأ، سواء بعلمنـا أو بغيـر علمنـا»[٣]. حدودك كانت دائما غير واضحة – التاريخ تولى الأمر عنك. نجوتَ دائما من "مـا بعد حياة الترجمة" "بفعل عيش على الخطوط الفاصلة" حسب تعبير بابا[٤]. العنـف المتوطن والمكر التاريخى للنظم السياسية والثقافيـة للـسلطة الاسـتعمارية كانـا واضحين لك. وحين تحدثتَ عن هذه الأمور رُفضت واعتُبرت "أفاقًا". فكيف يجرؤ هذا اليهودى المتخفى الذى يدعى التنصر القادم من الجزائر أن يتحـدى أعـراف الغرب الثابتة أو مواريث نخب الشرق أو الجنوب؟ وأفكارك كانت أفكارا قيل إنهـا غير فلسفية وغير سياسية، ورُفضت لأنها لم تتفق والمقولات الفلسفية أو الـسياسية

---

(1) Bennington and Derrida, 1993, pp. 326-27
(2) Bennington and Derrida, 1993, pp. 170-1.
(3) Derrida, 1993, p. 81.
(4) Bhabha, 1994, pp. 226-7.

اليسارية المعترف بها، أو – وهو أسوأ – لأنها تتحدى الأساس الذى قامت عليه هذه المقولات. الفكرة نفسها! ما سياسة التفكيكية إذن؟ مجرد نزعة مثالية أخرى! إلا أن أفكارك التى ترى على خلاف كافة المسلمات السائدة أن اللغة والأفكار الأبسط هى وحدها التى يمكن أن تلهم الناس بالتعبير عن النفس والسعى لتحقيق تحول اجتماعى وسياسى انتشرت بين عديد من الأقليات وجماعات المهاجرين، إذ شعروا بأن أفكارك هى التى تتصل بهم وأوضاعهم الثقافية والسياسية (ولا يفترضن أحد أن الأقليات وجماعات المهاجرين قصر على الغرب). أحسوا بأنك تتحدث إليهم من أماكنهم على الهوامش وبأنك أعدتَ تصور العالم من منظورهم وأكدتَ على قوة المهمشين فى قلب مؤسسات الغرب. أنت مكنتَ جماهير سياسية جديدة من التعبير عن هويتها ووضع سياسة خاصة بها. صحيح أنها ليست سياسة تشمل كل شىء لكل إنسان فى أى موقف (فهذا مطلب مستحيل)، لكنها سياسة لم يكن لها حينها وطن ولا لغة ولا مفردات ولا مفاهيم تؤكد بها دعاوى ضعفاء الأرض ومطروديها، منبوذيها ومتنصريها المهاجرين، حرفيها ومجازها، ضد السلطة المتصاعدة لأساطير البيض السائدة.

المصادر والمراجع

Ahmad, Aijaz (1969), *Poems by Ghalib*, trans. Aijaz Ahmad *et al.*, with a Forenote by Aijaz Ahmad (New York: Hudson Review).

—— (1992), *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso).

—— (1996), 'The Politics of Literary Postcoloniality', in *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, ed. Padmini Mongia (London: Edward Arnold), pp. 276–93.

Bennington, Geoffrey and Derrida, Jacques (1993), *Jacques Derrida* [1991] (Chicago, IL: University of Chicago Press).

Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture* (London: Routledge).

Bourdieu, Pierre (1958), *Sociologie de l'Algérie* (Paris: Presses universitaires de France

—— and Darbel, Alain (1963), *Travail et travailleurs en Algérie* (Paris: Mouton).

—— and Sayad, Abdelmalek (1964), *Le déracinement: la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie* (Paris: Editions de Minuit).

—— and Nice, Richard (1979), *Algeria 1960: Essays* (Cambridge: Cambridge University Press).

Calvet, Pierre (1974), *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie* (Paris, Payot).

Chatterjee, Partha (1986), *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse* (London: Zed Press).

Cixous, Hélène (1998), 'My Algeriance, in Other Words: to Depart Not to Arrive from Algeria', in *Stigmata: Escaping Texts* (London: Routledge), pp. 153–72.

—— and Clément, Catherine (1986), *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing (Manchester: Manchester University Press).

Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology* [1967], trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

—— (1978), *Writing and Difference* [1967] (London: Routledge).

—— (1979), Seminar with the *Oxford Literary Review*, unpublished transcript.

—— (1980), 'An Interview with Jacques Derrida', with J. Kearns and K. Newton, *The Literary Review*, no. 14, 18 April–1 May 1.

—— (1981), *Positions* [1972], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1982), *Margins of Philosophy* [1972], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1985), 'An Interview with Derrida' ['Derrida l'insoumis', 1983], in *Derrida and Difference*, ed. David Wood and R. Bernasconi (Warwick: Parousia Press), pp. 107–27.

—— (1987a), *Psyché Inventions de l'autre* (Paris: Galilée).

—— (1987b), *The Post Card* [1980], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1992), *The Other Heading: Reflections on Today's Europe* [1991] (Bloomington, IN: Indiana University Press).

—— (1993), *Aporias*, trans. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).
——(1998), *Monolingualism of the Other, or the Prosthesis of Origin* [1996], trans. Patrick Mensah (Stanford, CA: Stanford University Press).
de Saussure, Léopold (1899), *Psychologie de la colonisation française dans ses rapports avec les sociétés indigènes* (Paris: Félix Alcan).
de Tocqueville, Alexis (1988), *De la colonie en Algérie*, présentation de Tzvetan Todorov (Bruxelles: Éditions Complexe).
Fabian, Johannes (1986), *Language and Colonial Power: The Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo, 1880–1938* (Berkeley, CA: University of California Press).
Fanon, Franz (1967), *The Wretched of the Earth* [1961], trans. Constance Farrington (Harmondsworth: Penguin).
Hutton, Christopher M. (1999), *Linguistics and the Third Reich: Mother-Tongue Fascism, Race and the Science of Language* (London: Routledge).
Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal (1985), *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Democratic Politics*, trans. Winston Moore and Paul Cammack (London: Verso).
Laloum, Jean and Allouche, Jean Luce (1992), *Les juifs d'Algérie: Images et textes* (Paris: Éditions du Scribe).
Lamouchi, Noureddine (1996), *Jean-Paul Sartre et le tiers monde. Rhétorique d'un discours anticolonialiste* (Paris: L'Harmattan).
Lévi-Strauss, Claude (1966), *The Savage Mind* [1962], trans. anon. (London: Weidenfeld and Nicolson).
—— (1968), *Structural Anthropology*, vol. I, trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (London: Allen Lane).
Lyotard, Jean-François (1993), *Political Writings*, trans. Bill Readings and Kevin Paul Geiman (London: UCL Press).
Memmi, Albert (1967), *The Coloniser and the Colonised* [1957], with an Introduction by Jean-Paul Sartre (Boston, MA: Beacon Press).
Meynier, Gilbert (1981), *L'Algérie révélée: La guerre de 1914–1918 et le premier quart du XXe siècle* (Genève: Droz).
Prochaska, David (1990), *Making Algeria French: Colonialism in Bône, 1870–1920* (Cambridge: Cambridge University Press).
Rama, Angel (1996), *The Lettered City*, trans. and ed. John Charles Chasteen (Durham, NC: Duke University Press).
Said, Edward (1978), *Orientalism: Western Representations of the Orient* (London: Routledge).
Salih, Tayeb (1969), *Season of Migration to the North*, trans. Denys Johnson-Davies (Oxford: Heinemann).
Sartre, Jean-Paul (1976), *Critique of Dialectial Reason: Theory of Practical Ensembles* [1960], vol. 1, trans. Alan Sheridan- Smith (London: Verso).
—— (1978), *The Problem of Method* [1960], trans. Hazel E. Barnes (London: Methuen).
—— (1991), *Critique of Dialectial Reason: The Intelligibility of History* [1985], vol. 2, ed. Arlette Elkaïm Sartre, trans. Quintin Hoare (London: Verso).
Spivak, Gayatri Chakravorty (1993), *Outside in the Teaching Machine* (London: Routledge).

Tiffin, Helen and Slemon, Stephen (1989), *After Europe: Critical Theory and Post-colonial Writing* (Sydney: Dangaroo Press).
Weber, Samuel (1982), *The Legend of Freud* (Minneapolis, MN: Minnesota University Press).
Wood, Nancy (1998), 'Remembering the Jews of Algeria', in *Translating 'Algeria'*, *Parallax* 7, pp. 169–84.
Young, Robert (1990), *White Mythologies: Writing History and the West* (London: Routledge).

١٢

التفكيكية والتحليل النفسى

مود إلمان

فى حديثه لجماعة من المحللين النفسيين فى سنة ١٩٨١ وصف جاك ديريدا نفسه بأنه "جسم غريب" فى مؤسسة التحليل النفسى(١). والجسم الغريب يخترق جسد عائله ولكن لا يمكن رفضه ولا استيعابه؛ وآثاره قد تكون حميدة كالبكتريا التى تساعد على الهضم، أو مميتة كالجرثومة التى تقضى على الوظائف الحيوية. وكالجسم الغريب فى جسد التحليل النفسى تؤدى التفكيكية الدور الذى ينسبه ديريدا فى "صيدلية أفلاطون" إلى الـ "فارماكون" – السم والترياق فى آن – الذى يبرئ ما يصيب، ويبث حياة جديدة فيما يغتصب. فالتفكيكية باعترافها هى تتطفل على أعمال فرويد وغيره من المفكرين، ومع ذلك يبدو أنها تجدد حياة ما تفترس من أعمال.

فى كتاباته الأقدم يقل ديريدا من الاعتراف باعتماده على فرويد، بينما يؤكد على اعتماد فرويد على الميتافيزيقا. فيقول إن كل المفاهيم الفرويدية «دون استثناء

(1) Derrida, 1991, pp. 202-3.

من المفارقات التى لا تفوت ديريدا أن مصطلح "جسم غريب" من مصطلحات التحليل النفسى مستعار من أوصاف فرويد الأولى للمرض النفسى فى كتابه "دراسات عن الاضطراب العصبى" (١٨٩٣-١٨٩٥، ص٦): «نفترض من جانبنا أن المرض النفسى – أو بالأحرى ذاكرة المرض – تعمل كجسم غريب لابد بعد دخوله لفترة طويلة أن يستمر اعتباره أداة لاتزال تعمل».

تعود إلى تاريخ الميتافيزيقا، أى إلى نسق كبت الصلة الحتمية بين اللفظ ومعناه»[١].

والصلة الحتمية بين اللفظ ومعناه (إذا أردنا أن نلخص ما أصبح الآن جدلاً شائعًا) هو كبت الكتابة لصالح الكلام، كبت يعتبره ديريدا الحيلة التى قامت عليها الميتافيزيقا. ويرى أن الكتابة دائمًا ما تعتبر ذات خطر لأنها تدل على الغياب بالصورة نفسها التى ينم بها الكلام عن الحضور. ففى الكلام لابد للمتكلم أن يكون حاضرًا بالنسبة لمحدثه؛ وفى الكتابة قد يكون الكاتب غائبًا عن القارئ؛ والكلام مرتبط بنفَس الحياة، أما الكتابة فبجدب الموت، بجثث الكلمات. والكتابة قوامها آثار مادية اجتثت من مصدرها وتواصل تأثيراتها بصرف النظر عن نوايا كاتبها. من ثم فالكاتب (بإعادة صوغنا كلام جيمس جويس) بالضرورة "شبح بالغياب" أو "شبح بالموت" من لحظة انطلاق الكلمة المكتوبة فى رحلتها المستقلة[٢]. هذه الإدانة للكتابة قديمة قدم الفلسفة الغربية؛ فيدين أفلاطون الكتابة باعتبارها نسخة منحطة من الكلام، وقد تتسبب فى سوء الفهم لأن الكاتب ليس حاضرًا لتفسير مقاصده[٣]. والعلامات المكتوبة قد يستشهد بها أو يساء استغلالها فى أى موضع ومن قبل أى أحد فى غير ما أراد لها كاتبها.

يفكك ديريدا هذا التضاد القديم بين الكلام والكتابة لا بقلب مفرداته ولا بالتذرع بالأولوية التى تمنح عادة للكلمة المنطوقة، بل ببيان أن التهديد الذى يعزى للكتابة يمكن أن يعزى للكلام بالقدر نفسه. ويكمن هذا التهديد فى قابلية الكتابة للتكرار؛ وتكرار هذه القابلية فى أى مكان يقتضى ارتدادها عن نقطة انطلاقها وخيانتها لكل البدايات، لمفاهيم الأسبقية والأصالة والصلاحية نفسها. إلا أن قابلية

(1) Derrida, 1978, p. 197.
(2) Joyce, 1993, p. 181.
(3) Plato, 1973, pp. 95-99; 140-41.

التكرار الخطرة هذه كما يوضح ديريدا هى أيضا شـرط الكـلام؛ فلابـد للكلمـة المنطوقة أن يكررها الآخرون حتى تكتسب مغزاها الاجتماعى، وإلا ارتدت إلـى نخر غير مفهوم. وفى البدء كان الاستشهاد - أو هكذا يفترض رأى ديريدا. فالكلام كالكتابة يتكون من علامات قابلة للتكرار مقدر لها أن تبرح قائلها وأن تهـيم دون تمييز من صوت لصوت ومن أذن لأذن فى عملية يصفها ديريدا بالانتشار. وهكذا فالكلام - الذى يفترض أن يكون خالصا وحاضـرا ومباشـرا وآنيـا - مـشحون بتأثيرات الكتابة: تأثيرات الغياب (فمؤلفه لم يعـد موجـودا)؛ والوسـاطة (تـدخل العلامة التقليدية بين الفكرة والتعبير عنها)؛ والمادية (تحول شـفافية الفكـرة إلـى أصوات أو علامات)؛ والاختلاف (لا تكتسب العلامة أهميته إلا عبر صلتها السلبية بغيرها من العلامات، بحيث يكون معناها تفاديا لغيـره مـن المعـانى لا عطـاء إيجابيا)؛ والموت (تتم العلامة عن فناء مؤلفها سواء فى الماضى أو فى المستقبل).

إذا كانت الميتافيزيقا الغربية قائمة على كبت الكتابة فهذا معناه أن الخطـاب الفلسفى لابد أن يخفى عن نفسه مكتوبيته والعلامات المتبقية من تأملاته المجـردة، مقبرة الطباعة التى تدفن فيها رؤاه. إلا أن هذا الكبت يخفق دائما - ومن أعـراض هذا الإخفاق حسب تعبير ديريدا أن مجاز الكتابة الذى يتلـبس الخطـاب الفلـسفى باعتباره ما يذكر بكل شىء يحاول أن ينسى.[1] ولكن باتهامـه التحليـل النفـسى بارتكاب هذا الكبت لا يدحض ديريدا فرويد بقدر ما يفوقه فى فرويديته؛ فمصطلحا "كبت" و"عودة المكبوت" مستمدان بالطبع من فرويد نفسه، ولو أن خطر التعـرض للكبت عند ديريدا هو الكتابة لا الرغبة فى المحـارم. ونظـرا لاسـتباحة ديريـدا مصطلحات فرويد وألاعيبه فهى تغرى بوصف التفكيكية بأنهـا تطبيـق التحليـل

---

(1) Derrida. 1978. p. 196.

النفسى على تاريخ الفلسفة ورفض احتجاجات ديريدا على العكس باعتباره كبتًا من جانبه لتأثير فرويد[١]. وفى مقاله القديم عن التحليل النفسى بعنوان «فرويد ومشهد الكتابة» (١٩٦٦) يصر ديريدا على أن «تفكيكية مركزية الصوت على الرغم من مظهرها ليست تحليلاً نفسيًا للفلسفة»[٢]. وهو تصريح يبدو من المنظور التحليلى النفسى كأنه "إنكار" يقر بما ينكر فى ظاهره. لكنه ينتمى لمرحلة سابقة من التفكيكية كان صامويل فيبر يسميها المرحلة "الكلاسيكية" حين كان ديريدا لايزال يحاول أن يظل على براءته من النصوص التى يأول. وهناك نمط أحدث زمنًا ينكر هذا الإيهام بعدم الاكتراث ليصبح بدلاً من ذلك «مثالاً على ما يتحدث أو يكتب عنه»[٣]. وفى تلك المرحلة الأخيرة تلقى التفكيكية مصيرها كجسم غريب فى جوهر الفكر الغربى وقع فى شرك المشكلات التى يسلط عليها الضوء.

يقول ستيفن ملفيل: «إن اهتمام التفكيكية بالتحليل النفسى ثابت ومعقد؛ والاستمرار فى إعادة اكتشاف هذا الاهتمام يتفق مع استمرارها فى إعادة اكتشاف نفسها ومشروعها للنقد الذاتى الجذرى»[٤]. كما يتفق فيما نرى مع الاهتمام الذى تبديه التفكيكية بالأدب. وفى مقاله «فرويد ومشهد الكتابة» يصر ديريدا على أنه «لم يظهر بعد تحليل نفسى للأدب يحترم أصالة الدالة الأدبية ... ولم يتم حتى الآن سوى تحليل المدلولات الأدبية، أى المعانى المدلولة غير الأدبية»[٥]. والتضاد بين الدالة والمدلول والمفترضة فى هذه الصياغة القديمة هو تضاد كان ديريدا سيتحاشاه الآن. إلا أن العبارة تنم عن أن هدفه أن يدفع بالدالة الأدبية إلى المقدمة - بنية اللفظ الكتابية أو الصوتية فى مقابل مضمونه الدلالى - لا سيما فى

(1) Melville, 1986, p. 84.
(2) Derrida, 1978, p. 196.
(3) Weber, 1984, p. 44.
(4) Melville, 1986, p. 84.
(5) Derrida, 1978, p. 197.

النصوص التى تنكر "أدبيتها" ومنها أغلب الكتابات الفلسفية. والسمات الأدبية للأسلوب والنغمة والبلاغة فى هذه النصوص تعتبر على أحسن الفروض تكلفًا، وعلى أسوئها شوائب تعكر صفاء الفكر. أما التفكيكية فتصر على أن معنى هذه النصوص لا ينفصل عن تحايلها البلاغى الذى تُظهر به الرغبة فى المعنى وتخفيه فى آن.

ومع أن ديريدا كان ينكر أن التفكيكية نزعة شكلية فإن اهتمامه بتفرد الدالة الأدبية يربطه بتراث يعود للرمزيين الفرنسيين عبر الشكليين الروس والجهود المتكررة لهؤلاء المفكرين للفصل فى تفرد الإنتاج الأدبى. وكان الشكليون الروس يعرّفون "الأدب" بأنه تفوق الوظيفة الجمالية على الوظيفة الاتصالية للغة. ففى التواصل العملى حيث تستخدم الألفاظ كأوعية للمعلومات نجد أن وزنها وشكلها وصوتها وكثافتها لا تتدخل إلا فى الرسالة التى تنقلها. يقول الشاعر بول فاليرى: «إن الشكل - أى الجزء المادى المحسوس، أى فعل الكلام نفسه - لا يدوم؛ لا يعمر أكثر من الفهم؛ فهو يذوب فى النور؛ أدى دوره؛ حقق الفهم؛ عاش حياته»(١). أما فى الشعر فلا مجال لانتزاع الرسالة من أداة نقلها؛ فالمعنى المرجعى معلق، واللفظ يُكتسح فى «التلاعب المتواصل بمعنى فوق معنى»(٢). وإذا كان الغموض فى التواصل العملى إزعاجًا لابد من التخلص منه فهو فى الشعر مورد يستغل عن آخره.

عندما يقول ديريدا إن النقد التحليلى النفسى يخفق فى الاهتمام بأصالة الدالة الأدبية فهو يقصد أنه يهمل شكل النص الأدبى فداء لمضمونه. فالناقد التحليلى النفسى يتجاهل المستوى اللفظى للنص لكى يكشف الموتيفات الفرويدية - كعقدة أوديب مثلاً - المرموزة فى أعماقه. ففى نقاشه الشهير مع لاكان حول قصة

(1) Valéry, 1972, p. 257.
(2) Jakobson, 1988, pp. 31-57.

بو البوليسية "الرسالة المسروقة" (سيرد تناول مفصل لها فيما بعد) يقول ديريدا إن لاكان يهمل السمات الأدبية للقصة فى سعيه الحثيث ليغنم "حقيقتها" التحليلية النفسية[1]. ويصر ديريدا على أن الأدب يتهرب من هذا النهم للحقيقة: فمعنى النص كالرسالة المسروقة نفسها لا يمكن تثبيته بأى حال. لا لأن المعنى أقدس من أن يُدرك (كان ديريدا يمقت الاتهام بالتصوف الجمالى)، بل لأنه يدور بين قراء الحكاية بقدر ما تدور الرسالة بين شخوص بو، وتتملص من قبضتهم النهمة. وشرود المعنى هذا لا يقتصر على النصوص التى تصنف فى العادة كأدبية؛ فقراءات ديريدا لفرويد ترسم خارطة للطرق التى تطلق بها السمات الأدبية لأعمال فرويد - التلاعب بالمجاز وحيل السرد وذكريات الأسطورة وخواص الأسلوب - مجموعة من الإيحاءات تتجاوز حدود فرضياته عن مركزية الصوت.

يمكن تقسيم كتابات ديريدا عن التحليل النفسى إلى ثلاث مجموعات كبيرة: مجموعة تهتم بفرويد والتراث الميتافيزيقى؛ ومجموعة تنتمى للجدل مع لاكان؛ ومجموعة تنشر أعمال نيكولاس إبراهام وماريا توروك. وهى تقسيمة عشوائية إلى حد ما، لأن النصوص بتجميعاتها هذه تتداخل باستمرار وتتحاور فيما بينها ومع إشارات مقتضبة للتحليل النفسى تتناثر هنا وهناك فى أعمال ديريدا؛ لكنها تمثل علامات مفيدة على الطريق الذى يسلكه جسم التفكيكية الغريب عبر جسد التحليل النفسى المتمدد. وتحت كل هذه الصدامات يجرى حوار مستمر مع فرويد تخلى فيه أسبقية ديريدا شيئًا فشيئًا مكانها للإعجاب بالقدرة التفكيكية لأعمال فرويد وإيذانها المذهل بمناهج ديريدا نفسه. وفى مقابل الابن الأوديبى وتفكيكه تعاليم الأب يتخذ ديريدا دور "القارئ المنافق" (الفاصلة العليا الشهيرة التى استعارها ت. س. إليوت

(1) Derrida. 1988. pp. 173-212.

فى "الأرض الخراب" (١٩٢٢) من بودلير) – الذى يصبح الأخ، الحميم، الشريك فى الجرم، بل ضعف النظريات التى يفكك («أنت! أيها القارئ المنافق! – يا شبيهى – يا أخى!»). وبإقراره بأوجه الشبه بين مشروعه ومشروع فرويد يدرك ديريدا أن القراء جميعًا منافقون، لا سيما من يدعون أنهم يسبرون غور المعانى والدوافع التى لا يعيها النص. والنقاد الفرويديون معروفون بأنهم ميالون لمثل هذه الادعاءات. لكن التحليل النفسى قد يعزز الإهانة ببيانه أن القارئ يتواطأ بالضرورة فى تصوراته عن النص؛ وأن فعل القراءة عملية غواية متبادلة يثير فيها كل من القارئ والمقروء أخيلة الآخر ويهتك أحلامه[١]. وقصة علاقة ديريدا بفرويد كما سنرى هى قصة تغيير موقفه من القراءة وتطوره من "أفعى تفكيك" (بتعبير جيوفرى هارتمن) إلى جسم غريب مطمور فى النظم التى يفكك[٢].

فى الصفحات التالية نتقصى تقلبات علاقة ديريدا بالتحليل النفسى ونواصل بترتيب زمنى تقريبى بأعماله الأولى عن فرويد وعوائقه مع لاكان وقراءته "وراء مبدأ اللذة" لفرويد (١٩٢٠) فى "البطاقة البريدية" (١٩٨٠)، وشروحه على كتاب نيكولاس إبراهام وماريا توروك. هذه الجولة – الموجزة كما ينبغى لها أن تكون – تبين كيف يدس ديريدا تدريجيا عمله فى عمل فرويد (وفى عمل قلة منتقاة من خلفائه) إلى أن يبدو المشروعان التحليلى النفسى والتفكيكى متلازمين. فهل يعنى هذا أن ديريدا منتحل؟ لا – لأن مفهوم الانتحال نفسه يقوم على إيمان بوفرة فى الأصول يرى ديريدا (اقتداءً بنيتشه) أنه متناقض[٣]. وما يكشفه الشبه بين فرويد وديريدا ليس نمط أولوية بسيطًا، بل شبكة من التناص يقع فيها الأول والأخير على

(1) Forrester, 1990, pp. 264-65.
(2) Davis, 1988, p. 144.
(3) Culler, 1994, pp. 86-8.

السواء. وفي داخل هذه الشبكة لا تعود قواعد التعاقب والسببية تحتمل، فتنشأ سلطة زمنية أخرى مشحونة بتوقعات ومماطلات وهواجس وديمومات وارتدادات وتقدمات ومتأخرات غريبة قد يتوقع المستقبل فيها الماضي ويصغي السلف للخلف[١]. ومصطلح "تناص" (intextuality) الذي نحتته جوليا كريستفا معناه أن النصوص أنسجة استشهاد يشكلها تكرار البنى النصية الأخرى وتحولها. والنص (بتعبير ديريدا) لم يعد يمكن تصوره «جثة كتابة منتهية أو مضمون محبوس في كتاب أو على حواشيه، بل شبكة تفاضلية، قماش من بقايا تشير بلا نهاية إلى شيء غير ذاته، لبقايا تفاضلية أخرى»[٢]. من ثم فمفهوم التناص يشير ضمنًا إلى أن الدائنين والمدينين، والمالكين واللصوص، والأصلاء والمقلدين، ينتمون إلى سلاسل طويلة من المديونية تمتد إلى ما وراء طائلة التشريع.

في إشارة لجيمس جويس يشكو ديريدا قائلاً إنه «ذلك الرجل قرأنا جميعًا، وسرقنا»؛ والشيء نفسه قد يقال عن فرويد الذي يشترك في موهبة ترجيع صدى أعمال لم يؤلفها أخلافه بعد[٣]. وعندما يشبه ديريدا فرويد فهذا ليس لأنه يهاجمه بصورة مباشرة، بل لأن أعمال كلا الكاتبين ترجع صدى أصوات التراث الفلسفي. ويعتمد كلاهما على تقابلات ثنائية موروثة من ذلك التراث، كالعقل والجسد،

(١) انظر (1990) Frow. «يقتضي مفهوم التناص أن نفهم مفهوم النص لا كبنية مستقلة، بل كبنية تفاضلية وتاريخية. فالنصوص لا يصوغها زمن متأصل، بل عمل سلطات زمنية متشعبة ... وبالتالي فالنصوص ليست بنى حضور، بل بقايا وآثار من الآخر».

(2) Frow. 1990. p. 49.

(3) Derrida. 1984a. p. 151.

يشير ستيفن هيث إلى أن كلا من لاكان وديريدا يعتبر جويس نقطة النهاية التي يسلم التحليل (بعبارة فرويد) سلاحه في مواجهة الذكاء التحذيري للفن (Freud. 1928. p. 177). ويبدو أن كتابات جويس تتملك أية نظريات تطبق عليها – حتى نظريات استحالة النظرية (كالتحليل النفسي والتفكيكية). فكيف توصل جويس إلى ذلك بدون تحليل نفسي؟ يقول لاكان: «إن ذلك أمر مذهل» (Aubert. 1987. p. 11; Heath. 1993. p. 14).

الذات والآخر، الوعى والآلية، بينما يكشفان التناضح الذى يأتى على هذه الفواصل. وبدلاً من تسجيل ديون ديريدا على حساب فرويد – وهى حسبة مستحيلة فى حالتى – تتولى هذه المقالة مهمة أكثر تواضعًا هى سبر غور تناقض ديريدا حيال التحليل النفسى. فديريدا يرفض مشروع التحليل النفسى ويعيد دمجه بالتناوب فى مشروعه هو كطفل يلهو ببكرة فى "ما وراء مبدأ اللذة".

فرويد ولوح الكتابة الصوفى

إن مقال ديريدا الأقدم عن التحليل النفسى بعنوان "فرويد ومشهد الكتابة" يستكشف سعى فرويد طوال عمره لوضع نموذج دينامى حرارى لأنشطة العقل، وهو سعى بدأ بكتابه "مشروع لبناء علم نفس علمى" (١٨٩٥) وبلغ ذروته بمقاله الوجيز "ملاحظة على لوح الكتابة الصوفى" (١٩٢٥). ومحاولات فرويد فى هذين العملين وغيرهما لتفسير عمليات الذاكرة على طريقة العلوم الطبيعية تستسلم مرارًا وتكرارًا لرؤية غريبة للنفس كآلة للكتابة. ومشكلة فرويد هى فهم كيفية احتفاظ النفس ببقايا ذاكرة دائمة، وفى الوقت نفسه تميزها بـ "قدرة فائقة غير محدودة" على تقبل صور ذهنية جديدة[١]. وفى كتابه الذى لم يتم "مشروع لوضع علم نفس علمى" يبتكر فرويد "حكاية عصبية" شديدة التعقيد لتعليل هذه المهمة المزدوجة. وللتلخيص (والتبسيط) يتصور فرويد النفس حقلاً لقوى تنافس مقاومات متجسدة فى شكل خلايا عصبية ذهنية. ويفترض أن تجارب كالألم تشق طرقًا خلل هذه الخلايا العصبية، وتترك "خارطة ثغرات" أو "رسمًا للتضاريس" محفورة فى الجهاز النفسى. ودرجة القوة الضاغطة على الخلايا العصبية ومستوى المقاومة التى تقابلها بها هما

(1) Freud, 1925, p. 227.

اللذان يحددان مسار أثر الذاكرة. وما يبهر ديريدا فى هذا النموذج (ويكشف عن ميوله البنيوية) هو أنه يشكل نسقًا من الفروق دون شروط إيجابية: «الفارق بين الثغرات هو الأصل الحقيقى للذاكرة وبالتالى للنفس ... والأثر كذاكرة ليس خرقًا خالصًا يمكن أن يعاد تخصيصه فى أى وقت كحضور بسيط؛ بل هو الفارق الذى لا يدرَك ولا يرَى بين الثغرات». وبما أن كل أثر يستلزم آثارًا سابقة فإن «فكرة المرة الأولى نفسها ... تصبح لغزًا»؛ وفى "تفسير الأحلام" يرفض فرويد فكرة الأولية باعتبارها "خيالاً نظريًا". وفى مقابل مرة أولى، نقش أوّلى، يتضمن نموذج فرويد للذهن تكرارًا أصيلاً: ففى البدء كانت إعادة التعقب.

يرى ديريدا أن مجازات فرويد اللافتة للخدش والخرق والحفر والنقش تفتح صورة ذهنية للنفس باعتبارها "منظرًا طبيعيًا للكتابة" أو"غابة كتابة". إلا أن الكتابة فى هذا السياق لم يعد يمكن فهمها بالمعنى العادى ككتابة كلام موجود سلفًا بأحرف مختلفة – "رجع صدى حجرى لكلمات خرساء" – ولكن لابد من إعادة تصورها "كطباعة على الحجر قبل الكلمات"، (إعادة) تعقب يسبق المعنى بل يتمرد عليه[1]. والادعاء كما يفعل لاكان بأن اللاوعى "يُبنى كلغة" ينسب جوهرًا أكثر من اللازم لهذه النقوش التى لا تحصى التى تجرى فى الجهاز النفسى[2]. وبما أن مركزية الصوت تقوم على كبت الكتابة فإن ديريدا يذهب إلى أن مجازات فرويد للكتابة تمثل عودة للمكبوت. وفرويد لا يرضى عن نماذجه فينتج مجازًا بعد مجاز و «يبدل أثرًا بأثر وآلة بآلة» فى «تجديد للنماذج الميكانيكية يبدو كالحلم» – كأن نثره آلة لإنتاج مكثف لآلات كتابة[3].

(1) Derrida, 1978, pp. 199-207.
(2) Lacan, 1977, p. 234.
(3) Derrida, 1978, pp. 198, 229.

آخر هذه الآلات - وأفضلها - "لوح الكتابة الصوفى"، وهى لعبة أطفال تتكون من ثلاثة أسطح: لوح شمعى تكسوه طبقة شبه شفافة من ورق مشمع عليها قطعة شفافة من السليوليد. والكتابة على هذا اللوح حسب قول فرويد تعنى العودة للنهج القديم فى الكتابة على ألواح الصلصال أو الشمع: قلم مستدق الطرف يستعمل للحفر على السليوليد فيحدث تجاويف أو حفرًا فى الطبقات الدنيا فتكون الكتابة. ولمسح ما نُقش ترفع الطبقات العليا والآثار، ولو أنها تظل باقية على اللوح الشمعى فتختفى تاركة السطح خلوًا من الكتابة ومهيأ لنقش جديد[١]. يرى ديريدا أن هذا النموذج للنفس يقضى على "البساطة الدقيقة" للفاعل التقليدى[٢]. فمجازات فرويد للكتابة النفسية تستبعد احتمال سيطرة الأنا على بيتها، أو سيطرة الفاعل على مضامين العقل. وبقايا الذاكرة وهى ثلم يشق فى حقل قوة ليست "شيئًا" كان حاضرًا أو يمكن أن يكون؛ ولا هى شيء يمكن أن يتذكره الفاعل أو ينساه. وفاعل لوح الكتابة الصوفى متعدد لا أحادى، ومتراخٍ لا "دقيق"، ووجوده يتردد بين الأسطح: بين الغشاء الخارجى الذى يسجل الانطباعات والطبقة الداخلية التى تُكتب عليها، والسطح الأدنى المغلق أمام الوعى، وفيه تحفظ الآثار للأبد.

يقول صامويل فيبر إن "فرويد ومشهد الكتابة" بخطته المتحمسة لتطهير التحليل النفسى من تكرار الفلسفة الساذج ينتمى للمرحلة التقليدية أو مرحلة انتصار التفكيكية حين كان ديريدا لايزال يحاول الحفاظ على مسافته من النصوص التى يطالع[٣]. ولكن حتى فى هذا المقال القديم يتبنى ديريدا مفردات فرويد وأبرزها "الأثر"، ومن ثم كان يتوقع المزيد من أعمال يسمح لنفسه فيها بأن ينطق بما يأول

(1) Freud. 1925. pp. 228-9.
(2) Derrida. 1978. p. 226.
(3) Weber. 1984. pp. 41-4.

محاكيًا شخوص النصوص التى يقرأ وإيقاعاتها. وثمة مجموعة أخرى من المجازات يستمدها ديريدا (أو جزء منها على الأقل) من فرويد هى مجازات الأسطح الغشائية – القشور والأغشية والأسدال والطيات والأظرف والرقائق والعُصابات التى تنسج فى بيان التفكيكية. والقلفة بصفة خاصة – أو بالأحرى قطعها – لها دور فى أعمال كل من ديريدا وفرويد. فطقس الختان اليهودى يرمز عند فرويد للإخصاء، وبالتالى يفسر العنف فى معاداة السامية. وبالنسبة لديريدا يمثل الختان سجلاً مطبوعًا على الجلد، أو ذاكرة ترقيعية مضافة إلى الجسم، ولكنها مغلقة أمام الوعى: «هذا السجل المفرد والموغل فى القدم الذى يسمى الختان ... مع أنه لا ينفصل عنك قط ... فهو زائد بالقدر نفسه، زائد مثبت على جسمك نفسه»[١]. وثمة صور جلدية أخرى لدى ديريدا تنم عن مسامية الحدود: فغشاء البكارة مثلاً ينم عن الاندماج (الزواج) والانفصال (العذرية). ومن مصادر هذه الصور الجلدية لوح الكتابة الصوفى نفسه والمكون من ثلاث طبقات تخضع لعملية مستمرة من الوسم والمحو. كما يصف فرويد الأنا بأنها غشاء نفسى – "نتوء على سطح" الجسد – يحوى حياة عقلية كما يحوى الجلد الأحشاء[٢]. وهناك دليل أحيائى على هذا الشبه بين البشرة والعقل: فقشرة المخ تتشكل فى الرحم بانكماش سطح الجنين وتشابكه فى عملية طى تعرف علميا باسم "الانغماد" – وهو مصطلح آخر يجعله ديريدا محوريًا فى أعماله، جزئيًا لصد الميل التحليلى النفسى للمجازات القضيبية[٣].

---

(1) Derrida, 1996, pp. 26, 42:

«والعصابات، تلك السجلات المكونة من جلد أو أغشية مكسوة بكتابة يحملها الذكور من اليهود دون الإناث قريبة من أجسادهم، على أذرعهم وجباههم: على الجسم مباشرة كدليل على الختان ...»

(2) Freud, 1923, p. 26.

(3) Anzieu, 1989, p. 9.

وبتسلل مفردات من قبيل "الأثر" ومفاهيم كالغشاء إلى بيان ديريدا وأساليبه يصعب من الصعب تحديد ما إذا كان يستعين بهـا لتشخيص أعراض العقل الفرويدى أم لمحاكاته. من منهما المنشغل بالغشاء والاختراق والحفر: فرويد أم ديريدا؟ حتى فى أعماله الأولى (وعلى خلاف رأى فيبر) يبدو ديريدا كمن يسمح لهواجس فرويد بالتغلغل فى هواجسه لتكشف "دافع التماهى" الذى يرحب به فيما بعد باعتباره ضروريًا لمشروع القراءة:

> «أحب كثيرًا كل ما أفككه بطريقتى؛ والنصوص التى أود أن أقرأها من المنظور التفكيكى هى نصوص أحبها، لأن بها دافع التماهى الذى لا غنى عنه للقراءة»[١].

لاكان والرسالة المسروقة

ليس تماهيًا، بل عداء ذلك الذى يميز قراءة ديريدا للاكان فى "الرسالة المسروقة" (١٩٧٥)، نقد لندوة لاكان عن "الرسالة المسروقة" (١٩٥٥). أطلق مقال ديريدا جدلاً ثار مرارًا بعد أن ألقى الخصوم الأصليون السلاح بمدة طويلة: ومجموعة مولر وريتشاردسون ١٩٨٨ بعنوان "بو المسروق" تضم العديد من الأصداء الأخيرة وليس كلها. وكالرسالة المسروقة نفسها تواصل حكاية بو التنقل من يد ليد معرضة كل من يمسك بها لخطر الخديعة والضياع.

إن ندوة لاكان عن "الرسالة المسروقة" (وهى نفسها نقد لدراسة مارى بونابارت التحليلية النفسية لبو فى سنة ١٩٣٣[٢]) تكشف الحكاية فى لوحتين.

---

(1) Derrida, 1985, p. 87.

(٢) أعيد طبع مقتطفات من بونابارت (١٩٤٩) ذات صلة بـ "الرسالة المسروقة" فى
Muller and Richardson, 1988
ص١٠١-١٣٢.

فى الأولى التى يطلق عليها لاكان "المشهد الرئيس" تنحى الملكة رسالة كانت تقرأها بتمعن جانبًا مقلوبة حين يدخل عليها الملك، ويشعر الوزير المرافق بحرجها فيلتقطها أمام عينيها ويستبدل بها ورقة شبيهة. ولعدم قدرة الملكة على التدخل خشية لفت زوجها الملكى تستعين بأفضل رجال الشرطة لتفتيش شقق الوزير، فيفتشونها كل ليلة بكل دقة دون جدوى. وفى المشهد الثانى يقوم رجل المباحث دوبين بزيارة للوزير ويحدد على الفور مكان الرسالة، مجعدة نوعًا ومحشورة دون عناية فى درج بطاقات يتدلى من وسط رف الموقد. أما الشرطة التى فتشت كل موضع فى الشقة بل فككت الأثاث أملاً فى اكتشاف مخبأ سرى فتغاضت عن الجائزة بسبب إيمانها الراسخ الناجم عن "حمق ذرائعى" بأن الشىء المفقود لابد أن يكون مخبأ[١]. وفى اليوم التالى يعكس دوبين خفة اليد الأصلية، فيزور الوزير مرة أخرى ومعه رسالة زائفة يضعها بدلاً من الأصلية، بينما كان خصمه يعطيه ظهره. إلا أن التماثل يختل قليلاً حين يذيل دوبين تزييفه ببيت شعر لكريبيون – **.'un dessein si funeste/S'il n'est digne d'Atrée est digne de Thyeste'**[٢]

يركز لاكان على هذه الحكاية كمثال على نظريته بأن الفاعل تمثله الدالة. الدالة لا المدلول – لأن مضامين الرسالة المسروقة لا تتكشف. وليس المهم ما تقوله الرسالة أو تقصده، بل الطريقة التى تتنقل بها بين أطراف القصة وتحدد أدوارهم. ويرى لاكان أن استبدال الرسالة يكشف «التوجيه الحاسم الذى يتلقاه الفاعل من مسار دالة ما»[٣]. وهكذا فالوزير يؤنث بسرقته الرسالة ويوضع فى

---

(1) Lacan. 1988. pp. 29. 40.

(٢) البيت من مسرحية d'Atrée et Thyeste (١٧٠٧): «يا لها من خطة مشؤومة إن لم تكن جديرة بأتريوس فيستحقها تييست». يقول أتريوس هذه الكلمات وهو على وشك أن يرغم أخاه تييست الذى أغوى امرأته على التهام ثمرة هذه العلاقة المحرمة، ابنه بليسين. ويعلن أتريوس أن خطة المنتقم قد لا تليق بالآثم، لكن تييست لا يستحق غير ذلك. يقول جونسون (Jhnson. 1988. p. 219): «ما سيحصل عليه المخاطب بالعنف هو رسالته مقلوبة، أو الرسالة المسروقة مقلوبة.

(3) Lacan. 1988. p. 29.

وضع مماثل لوضع الملكة ويعرِّض لخطر الاغتصاب نفسه[١]. ومن تلميحات كهذه يتوصل ديريدا لنتيجة مفادها أن لاكان يربط بين الرسالة والقضيب - أي العضو الذكرى الذى ليس لدى الأم (الملكة) - ولو أن لاكان لا يبين استدلاله صراحةً. يرى ديريدا أن لاكان يدرك أن مغزى الرسالة مفقود، لكنه يحيل هذا الفقد نفسه إلى المغزى ويحدد هوية هذا الفقد بأنه "حقيقة" الإخصاء[٢].

وما يحسم هذه المناورة فى رأى ديريدا إصرار لاكان على أن «أية رسالة تصل دائمًا إلى وجهتها». وبما أنه من المستبعد أن يكون هذا ثناء من لاكان على كفاءة الخدمة البريدية فإن ديريدا يفترض أنه يقصد أن المعنى يبلغ دائمًا مقصده كاملاً لا يتجزأ[٣]. من ثم فمركزية القضيب لدى لاكان - إخلاصه الأعمى للإخصاء باعتباره حقيقة - يؤدى به إلى أن يسقط من حسابه احتمال الخطأ والمصادفة والتفتت والتبديد والضياع بغير رجعة؛ أى احتمال ما يكثفه ديريدا فى مصطلح "انتشار". وفى عقده العزم على تمجيد القضيب يعيد لاكان كتابة قصة بو من منظور الثالوث الأوديبى الذى يتميز كل فاعل فيه بالتضاد مع الآخرين بحيازة الرسالة القضيب أو عدم حيازتها. وبهذه الطريقة يتعامى لاكان عن دور الراوى الذى يؤدى تدخله (كما يؤكد ديريدا) إلى تحول كل ثلاثى إلى رباعى، كل مثلث إلى مربع.

صحيح أن تقسيم لاكان للقصة إلى مشهد مزدوج يخفى غرابة أن قصة بو تجرى أحداثها فى غرفة واحدة يصفها بو بأنها "مكتبة خلفية صغيرة أو خزانة كتب" يستمتع فيها دوبين والراوى كشريكين سريين بترف التأمل وبغليون أبيض

---

(1) Lacan, 1988, pp. 22-45.
(2) Derrida, 1988a, pp. 184-92.
(3) Lacan, 1988, p. 53; Johnson, 1988, p. 225.

فى الظلام[١]. ولا يحيل عالم الثنائيات هذا إلى ثالوث إلا الاقتحام الأخرق لرئيس الشرطة؛ إلا أن خزانة دوبين تظل تمثل محمية ذكرية توازنها دراما النوع التى تتكشف بعيدًا عن مسرح الأحداث. كما أن التهوين من تأثير الراوى معناه تجاهل أدبية القصة والحط من شأن سخرية بو البارعة فى التأويل إلى مستوى "حالة" تحليل نفسى. وليس الأمر أن ديريدا يتمنى أن يحمى الأدب من قسوة التحليل النفسى (العكس تمامًا كما يؤكد)، بل المسألة أن القصة تستولى على تأويلها وتضع من يتجرأون على اختراق أسرارها فى الموضع المهين نفسه الذى تضع فيه رئيس الشرطة. وكما يقول ديريدا فى هامش على "المواضع": «بعض النصوص "الأدبية" لها طاقة "تحليلية" وتفكيكية تفوق ما لبعض المقالات التحليلية النفسية التى تطبق أدواتها النظرية على هذه النصوص ...»[٢] ويحط لاكان من قدرة النص على تحليل محلله، وعلى انتزاع معناه من تحت أنفه.

لو كان لاكان ساوى صراحة الرسالة المسروقة بالقضيب لكان لوم ديريدا مبررًا. ولكن مع أن لاكان يلمح إلى ذلك فإنه لا يرتكب هذه الحماقة بشكل كامل. بل يحترم خواء الرسالة وافتقارها لأى معنى، وهو ما يمكنها من جمع الإشارات التفسيرية فى تنقلها. ولا يقدم لاكان مصطلح إخصاء إلا بعد نشر الندوة، كأنه يسترجع فطنة مهملة – مع أن اللفظ الذى يستعمله (مرتين) هو"**châtré**"، وهو ليس المصطلح التحليلى النفسى الفنى[٣]. ويمكن القول (كما يفعل ديريدا) إن تحديد هوية الرسالة بأنها تمثل القضيب يثبتها، بينما يمكن القول بعكس ذلك أيضًا (كما تفعل باربرا جونسون) بأن تحديد هوية القضيب بأنه يمثل الرسالة معناه نزع كليهما من

(1) Poe, 1988, p. 6.
(2) Derrida, 1981, p. 112.
(٣) أدين بالشكر لستيفن هيث على هذه الملاحظة. انظر أيضا Johnson, 1988, p. 224.

أى موضع أو دالة ثابتة. فى قراءة جونسون للاكان نجد أن الرسالة/ القضيب تؤدى الوظيفة التى يوكلها ديريدا للـ "**difference**" (لفظ يجمع بين **difference** و **deferral**): فالرسالة الرسمية المتنقلة ليس لها معنى جوهرى؛ وكشف مضمونها مؤجل بلا نهاية؛ ومهمتها تقتصر على التفرقة بين من يمسكون بها ومن لا يمسكون، كما تمسك بهم فى مسارها المحدد.

إن فحص هذه المراسلات عن كثب أمر يستحق حتى يتحدد ما إذا كان ديريدا ولاكان يقولان شيئًا واحدًا فعلاً، وفى هذه الحالة فلابد أن يكون لاكان قالها أولاً باعتباره الأسبق[١]. ينتمى كلا المنظرين للتراث البنيوى، وكلاهما جعلا الاختلاف – الطبيعة التفاضلية للعلامة اللغوية – حجر الزاوية فى قناعاتهما. يرى لاكان أن الذات تتمثل فى اللغة وباللغة، ما يفرق الـ "أنا" عن "لستُ أنا". فالرضيع ليست له ذات لأنه غافل عن الفرق، منجرف بين الأحاسيس الغرائز وتتابع الأخيلة. ويؤدى اعتلاؤه اللغة إلى فقد تجربة الوجود هذه التى تفوق الوصف ونشأة رغبة نهمة فى تتمة تملأ النقص فى داخل الذات: وهى نهمة لا شيء يهدئ الشوق للوجود اللا متمايز، "للشعور الواسع" الذى يعزوه فرويد للطفولة الخرساء[٢]. ومن الآن فصاعدًا كل إشباع للذات سيكون ناقصًا، لأن الرغبة محكوم عليها أن تسعى إلى بدائل رمزية تملأ هذه الرغبة الجوهرية فى الوجود (**manqué à être**) أو تخفيها.

من ثم فوصف لاكان للرغبة – باعتبارها الحافز لسد النقص الذى لا يسد – سبق ديريدا فى تصوره منطق "التتمة" بل يبدو أنه يسلب الأخير دويه. ويستعير ديريدا مصطلح "تتمة" من روسو الذى يتصور الكتابة تتمة ثانوية للكلام التام

---

(١) انظر Staten. 1991. pp. 98-109.

(2) Freud. 1930. pp. 64-5. 72.

الأصالة، والثقافة تتمة للطبيعة، والاستمناء تتمة للجماع، وهكذا. وفي كل حالة يصر روسو على كمال الأصل الذي لا يفسده إلا الإضافة؛ إلا أن ديريدا يشير إلى أن حضور التتمة نفسه ينم ضمنًا عن نقص في الأصل لابد من تخفيفه. من ثم فالتتمة تشبه الرغبة عند لاكان في أن كليهما تنشآن عن نقص، وتنتج كلاهما بدائل رمزية لكمال مفقود. إلا أن الفارق هو أن ديريدا لا يضفي على التتمة الاستقلال الذي يضفيه لاكان على الرغبة: فتظل التتمة بناء تناصيا مقيدًا بالتراث الذي أنشأه تحيط به علامتا اقتباس (وإن كانتا ضمنيتين في الغالب). أما لاكان فنادرًا ما يتوقف ليتأمل كيف تحدد خطابه "سلسلة دالة" من سوابقه الفكرية. وكما يقول هنري ستاتن فإن «لاكان لا يلتفت إلى أن صورته عن الفاعل الذي يمثل دالة هي في حد ذاتها مفهوم نصي، شيء مجدول من نصوص فرويد وسوسور وليفي شتراوس وغيرهم»(١). بل يستعين لاكان بهؤلاء المفكرين كعدسات يرى خللها حقيقة اللغة والرغبة والفاعل والنسق الرمزي كأنها كيانات سامية لا بنى تاريخية. وفي كشفه حقيقة التصور الإنساني للفاعل يبدو أن لاكان يسمو بنفسه إلى مكانة فاعل أسمى غير مثقل بتراثه الفلسفي.

هذا الإحجام عن وضع مناهجه موضع المساءلة يسمح له بأن ينخدع بفرويد. فحين يعزو لاكان التفوق للغة في بناء الفاعل مثلاً بينما يعزوه فرويد للجنس، فإن لاكان يؤكد عن غير قصد رأي فرويد بأن الجنس يخضع للكبت. والنتيجة نسخة منقحة من التحليل النفسي يصبح القضيب (النسخة الرمزية لنظيره الجسدي) فيها موظفًا يجند الفاعل في اللغة والرغبة مع قليل من "القصف والدفع" الذي يعزوه فرويد لأخيلة الإخصاء(٢). أما ديريدا فيدرك أن "اللغة" قد لا تقل

(1) Staten, 1991, p. 108.

(٢) هذا رأي جون فلتشر؛ انظر Ellman, 1994, p. 22.

استبداذا عن "الجنس" لو أهمل أصل أى من المفهومين ولو ظلت بنية التفوق سليمة. وعلى خلاف لاكان يذكر ديريدا نفسه وقراءه دائمًا بأن مناهجه متورطة فى المناهج التى يفكك. ومع أن استدارة تحليلاته الناجمة قد تكون محبطة (لا مفر من صلة اللفظ بمدلوله ولو أن أنماط التفكير تهزم نفسها) فإن ديريدا يتبرأ على الأقل من ادعاءات العلم اللدنى التى تجعل لاكان يبدو أحمق أحيانًا.

ولكن هل هذا الحمق نفسه خدعة أكثر جرأة من تفحص الذات الذى لا يكل (والمضنى أحيانًا) عند ديريدا؟ الحقيقة المقررة التى يخرج بها لاكان من قراءته "الرسالة المسروقة" هى "زلة اللا حمقى" (**les non-dupes errent**)، وهو ما قد يكون عكس مقولة بليك بأن الأحمق إذا أصر على حمقه يصبح حكيمًا) [١]. وفى حكاية بو أول هؤلاء اللا حمقى، وهو الوزير، يخدع رئيس الشرطة ليخدعه دوبين الذى يوحى اسمه بأنه مخدوع بسعيه لخداع غيره. (فى استشهاد دوبين من "كريبيون"، مَن هو تييست ومن هو أتريه، من الجانى ومن الضحية فى غابة المرايا هذه؟) و"زلة اللا حمقى" أيضًا تورية لـ "اسم الأب" (**Le nom du père**) الذى «ساعد منذ فجر التاريخ على تعزيز الوظيفة الرمزية» والقانون [٢]. وبدون السعى لإيضاح نظرية الوظيفة الأبوية للاكان التى هزمت العديد من الشارحين المتحمسين يلاحظ كيف يساعد استخدامه المفارقة على إضعاف صيغه التشريعية. وبينما ينسب لـ "اسم الأب" وظيفة إقرار اللغة نجده يخفى العبارة فى تورية لها تأثير عكسى يطلق الغموض من عقاله (لا الأب – زجر الأب – بديل ممتاز آخر). والأكثر من ذلك أن إعلان أن اللا حمقى يزلون (ما يوحى بأن الحمقى لا يزلون) يعد وصفة للفوضى متخفية فى رياء القانون. وحين يعلن لاكان فى موضع آخر أن

(1) Lacan. Séminaire XXI (غير منشور).

(2) Lacan. 1977. p. 67.

«ليست هناك لغة التعريفية» فإن بنية المقولة نفسها تبين ألا مفر من اللغة التعريفية أيضا، من حلم مصطلح معرفى خلو من الأوهام التى تسائلها[١].

إذن فدفاعًا عن لاكان يمكن القول إن أسلوبه المحير الملتوى التلميحى يهـدم القطعية فى العقيدة ويجعل آراءه السامية مفتوحة لأصوات أخـرى ومعـان غيـر مقصودة. وإذا كان لاكان يقلد الشرطة بأصوات مختلفة فهو لايـزال وهـو يقلـد الشرطة يحاول فرض تأويله للتراث الفرويدى. وتيمـات قـصة بـو - الـسرقة، التنافس، الانتقام - تكرر نفسها بطريقة غريبة فى الجدل النقدى المـستلهم منهـا. ويتهم ديريدا لاكان بـ "العدوانية فى شكل أو بهدف إعادة التملـك" - أى بـسرقة أفكار ديريدا؛ إلا أن ديريدا نفسه يمكن القول إنه سرق تأويل خصمه الزلق للرسالة بالحط منها لمستوى نظرية الإخصاء[٢]. وكما أشارت جونسون فإن «قراءة ديريدا لنص لاكان تكرر الجرائم التى يتهمه بها»؛ أى باختزالها فى معنى واحد[٣]. ولـم يلن ديريدا؛ فحتى فى مقاله الحديث بعنوانه الذى لا يـصدق "فـى حـب لاكـان" (١٩٩٨ {١٩٩٠}) يعيد إحصاء المآخذ التى أخذ على ندوة لاكان الشهيرة قبل ذلك بسنوات عدة دون إشارة إلى المقالات النقدية اللاحقة[٤]. وبالنـسبة لمفكـر بهـذا القدر من الانشغال بالاختلاف، وبهذا التقلب فى مواقفه فإن حكم ديريدا على لاكان قاس للغاية.

ومن الغريب أن بونابارت ولاكان وديريدا يصنعون ثالوثـا حـول قـصة "الرسالة المسروقة" بقدر ما تصنع الملكة والوزير ودوبين ثالوثـا حـول الرسـالة

---

(1) Shoshana Felman. "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approaches". in Muller and Richardson. (eds.). The Purloined Poe (1988). p. 152.
(2) Derrida. 1981. p. 107.
(3) Johnson. 1988. p. 218.
(4) Derrida. 1998. pp. 57-9.

نفسها. وقراء القصة كشخوصها الدرامية يفقدون الغنيمة فى اللحظة التى يمسكون بها. فما أن يقلب الوزير الجانب الفارغ من الرسالة معرضًا إياها لسلب دوبين حتى يفض كل قارئ لحكاية بو جانبًا آخر من الغموض للقارئ الذى يليه ليسرقه ويعيد كتابته(١). وهكذا فالرسالة – المعرَّفة إما كرسالة غرامية أو سمات أدبية للحكاية نفسها – تثير دافعًا لا يقاوم لتكرار ما يقع به كل قارئ فى سعيه للسيطرة على معناها والتقليل من حركتها فى فخ عفويتها التى يتعذر كبحها.

فرويد ومبدأ المتعة

دافع التكرار هو موضوع تحليل ديريدا المتميز فى مقاله بعنوان "للتأمل – حول «فرويد»" عن كتاب فرويد الأكثر تميزًا بعنوان "ما وراء مبدأ المتعة" (١٩٢٠). فى كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" يطرح فرويد نظريته عن دافع الموت (المعروف أيضًا باسم مبدأ ثناتوس) التى رفضها عديد من كبار المعلقين باعتبارها هجمة صوفية غريبة عن الجوهر الحقيقى للفكر الفرويدى. أما لاكان فيأخذ كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" على محمل الجد. لكن ديريدا يتهمه بأخذه على محمل الجد أكثر من اللازم بإضفاء الغموض على دافع الموت وتجاهل ديناميات الرأى الذى طرح فيه(٢). وما يبهر ديريدا فى "ما وراء مبدأ المتعة" هو فكرة التكرار التى يكتشفها فى كل من مضمونه ولكنته الخاصة؛ ويعود إلى "ما وراء مبدأ المتعة" فى كل أعماله بعناد لا يقل عن عودة دافع الموت عند فرويد لـ «حالة سابقة للأشياء».

(١) من طرق تأويل ملاحظة لاكان بأن «الرسالة لا تعترف بالتقسيم» بل تظل كما هى أن كل محاولة لتقسيم الرسالة تنتج رسالة أخرى؛ فالرسالة لا تدمر لا بالتقسيم ولا بالشلل، لأنها تظل رسالة سواء أكانت مقلوبة أو مفتتة أو متناثرة أو مشوهة عمدًا أو مودعة مكتب الرسائل الميتة.

(2) Derrida, 1987, p. 377

يتلاعب عنوان ديريدا بمصطلح "تأمل" الذى يفتتح به فرويد الفصل الرابع من "ما وراء مبدأ المتعة": «يلى ذلك التأمل، تأمل مستبعد غالبا ...» المعنى الأولى للتأمل هنا الافتراض، إلا أن التلميحات الثانوية للمراهنة، المجازفة، المقامرة، وتلميحات المعاينة أو المشاهدة، فلها دورها فى مخطط فرويد أيضا. كل هذه المعانى تلتقى فى لعبة تسمى "فورت دا" يرمى فيها صبى صغير (هو إرنست حفيد فرويد) بكرة قطن فى فراشه الذى تحيط به الستائر مطلقا صوتا ساديًا "وووو"، ثم يستعيدها مطلقا صوت "اااا" تعبيرا عن الرضا بينما تشاهده أمه وجده. يفسر فرويد هذين المقطعين الصوتيين بأنهما بقايا اللفظين الألمانيين **fort** (رحَل) و**da** (هنا) ويقول إن الصبى يحاول أن يسيطر على قلق الانفصال عن أمه بتمثيل رحيلها وعودتها المتكررين. ويرى فرويد أن هذه اللعبة تمثل وظيفة تشبه وظيفة المأساة، حيث تلقى على الجمهور تجربة الفقد الأليمة بينما تنتزع المتعة من السيطرة الجمالية على التجربة. إلا أن فرويد يلاحظ أن حفيده يمثل المشهد الأول الأليم، مشهد الرحيل، بصورة متكررة أكثر من المشهد الثانى، أى مشهد العودة، مع أن استعادة البكرة يفترض أن يكون أكثر إمتاعا من فقدانها[١]. يرى فرويد أن هذه المقامرة الإدمانية بالفقد تكشف عن عنصر "شيطانى" فى دافع التكرار يطغى فى النهاية على مبدأ المتعة. وعلى هذا الأساس يفترض وجود «قوة أخرى فى الحياة العقلية نسميها غريزة العدوان أو غريزة الهلاك حسب أهدافها، ونرجعها إلى غريزة الموت الأصلية للشىء الحى»[٢]. وتؤكد الفصول اللاحقة من كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" (برعونة تأملية تشبه رعونة إرنست) أن «الهدف من الحياة برمتها الموت»، وأن الغرائز هى الدوافع «المتأصلة فى الحياة العضوية لاستعادة

(1) Freud. 1920. pp. 24. 14-17.
(2) Freud, 1937. p. 243.

حالة سابقة للأشياء» لا وجود لأسبقها[١]. وهكذا فمبدأ المتعة الذى يهدف للثبات أو التوازن داخل الكائن الحى تسطو عليه غرائز الهلاك التى تتوق للثبات النهائى للموت، رقدة الجماد الباردة[٢].

ومنطق حافز الموت حسب قول ديريدا يعاد تمثيله فى "ما وراء مبدأ المتعة" نفسه عندما يلعب فرويد كمقامر أو "مضارب" لعبة "فورت دا" مع كل شىء يعرض تفوق مبدأ المتعة للخطر. «ما يكرر نفسه ... هو حركة المضارب التى لا تعرف الكلل لكى يرفض، لكى ينحى، لكى يخفى، لكى يُبعد (**fort**)، لكى يرجئ كل ما يبدو أنه يضع م م موضع الشك»[٣]. و"م م" هنا اختصار لمبدأ المتعة، وبين الطلبة اختصار لـ "الأستاذ الناظر"، كما ترمز إلى الجد (**pépé**): والد إرنست الذى يحاول الصبى أيضا أن يبعده (فيصرخ فى لعبه قائلا "اذهب إلى الجبهة" (**Geh in K(r)ieg!**) حين يعود أبوه من الحرب الكبرى)؛ وفرويد نفسه أبو التحليل النفسى، وأبو صوفى أم إرنست التى توفيت فى سنة ١٩٢٠ عندما أوشك فرويد أن يفرغ من "ما وراء مبدأ المتعة". وبلعبه "فورت دا" فإن إرنست يلعب "لعبة النحلة" مع لعبه: فهو يرمى نحلته بعيدا، يرمى قضيبه بعيدا (القضيب فى حالة فورت و دا دائمة فى التحليل النفسى) بل يرمى بنفسه بعيدا، وفى مرحلة لاحقة من اللعبة يكتشف كيف يجعل صورة مرآته تختفى: يضحك بالنيابة عن تناتوس رمز الموت ويقول "تُنة ووو" (الصبى مضى)[٤]. والمعانى المتعددة لمبدأ المتعة بالنسبة لديريدا تقابل المواضع المتعددة التى يتخذها فرويد فى داخل هذا النص: الجد، الأب، الأخ

(1) Freud. 1920. pp. 36-8.

(٢) أول تعبير لفرويد عن "مبدأ الثبات" يطالعنا فى كتابه "دراسات عن الاضطراب العصبى" (Freud. 1893-5. p. 197).

(3) Derrida. 1987. p. 295.

(4) Freud. 1920. pp. 16. 15n.

الأكبر (فكما حدث لإرنست أثيرت غيرة فرويد العنيفة بمولد أخ أصغر توفى رضيعًا مثل هاينرلى شقيق إرنست)، شاهد، راوٍ، مضارب، متحدث باسم مبدأ المتعة، شرطى مباحث لحافز الموت، وأبو"العلم" الذى يحمل اسمه.

فى تحليل ديريدا يرمز مبدأ المتعة أيضًا للمبدأ البريدى، أى مبدأ إرسال الطرد دون ضمان لعودته. ففى تناوله حافز الموت يلقى فرويد بمبدأ المتعة بعيدًا على أمل المضارب بأن يتجاوز الربح الخسارة، ويطلق كل ما ينطوى عليه لفظ "بريد" من قوى – إرجاء، إرسال، مسافة، زلل، نشر – تنحرف بالرسالة عن وجهتها. وفى كتابه اللاحق بعنوان "حمى السجلات" (١٩٩٦) يشير ديريدا إلى أن التحليل النفسى نفسه وبصورة استثنائية فى تاريخ المشروعات العلمية يقوم على مراسلة بريدية هى رسائل فليس التى يتولى فيها فرويد تحليل نفسه. وهكذا فالإرجاء المتأصل فى البريد («رسالة بخط اليد تستغرق أيامًا عديدة لكى تصل لوجهتها فى مدينة أوروبية أخرى ولا شىء يفلت من هذا التأخير») جزء أصيل من التراث الفرويدى[١]. وهذا الإرجاء له مكانته أيضًا فى "ما وراء مبدأ المتعة" نفسه حيث يتم تصور الحياة منحنى (**Umweg**) واسع يرسل الموت نفسه لنفسه عبره، كرسالة تعود لمرسلها[٢]. يقول فرويد: «يريد الكائن الحى ألا يموت إلا بطريقته»؛ والمؤثرات الخارجية وحدها التى تحدث التوتر الذى يجبر الجوهر الحى على «الانحراف عن مسار حياته الأصلى ويقوم بانعطافات معقدة قبل أن يبلغ هدف الموت»[٣]. وهو رأى يطرح على ديريدا أن حافز الهوية الذاتية، دافع التغلب على الانقسام الكامن فى المبدأ البريدى وإعادة توحد المرء مع أصله الصرف،

---

(1) Derrida, 1996, p. 17.

(٢) سبق نيتشه فرويد فى وصف الحياة بأنها نوع نادر من الموت (انظر ديريدا، ١٩٨٧، ص٣٥٥).

(3) Freud, 1920, pp. 38-9.

أقوى من دافع الحياة أو دافع المـوت. إلا أن مـضاربات فرويـد الاسـتطرادية والمتعرجة التى تفقد رؤية هدفها الواضح دومًا تعيد تمثيـل هـذا "المنحنـى الـلا متناهى" الذى يترقب به مبدأ المتعة دافع الموت ويمنع الآراء أو الأحياء من تحقيق التطابق مع الذات(١).

ومن تأملات ديريدا المذهلة فى دوافع "ما وراء مبدأ المتعة" ما ينـشأ عـن ملاحظة عابرة لفرويد عن لعبة "فورت دا". إذ يبدى فرويد دهشته لإصرار الصبى على إلقاء البكرة فى مخدعه بدلاً من جرها وراءه كقطار. فيـشير ديريـدا إلـى أن فرويد:

«يبدو مندهشًا، ويضيف إلى دهشته ندمًا على أن الصبى لم تساوره فكرة جر البكرة وراءه واللعب على كونها عربـة أو قطار. كأن المرء يمكن أن يراهن على أن المضارب (الذى يعـد ميله العكسى، أى رهاب السكك الحديدية [Eisenbahn]، معروفًا بما يكفى لوضعنا على الطريق) كان سيلعب هو نفـسه بإحدى هذه "الأشياء الصغيرة" (kleinen Gegenst□nde)، ... لو كان يلعب فى دار حفيده (وبالتالى يعلب مع ابنته (صوف)، لأن البكرة تحل محلها ... أو على الأقل ليست سوى أثر أو قطار يؤدى إليها بتتبع خيطها لكى تفارقها مرة أخرى)، وكـان الجـد سيلعب لعبة العربة ... لكن الفكرة لم تخطر على بـال إرنـست. وبدلاً من اللعب على الأرض (am Boden) يصر على إدخال المخدع فى اللعبة ... (ترجمة بتصرف)

---

(1) Derrida. 1987. p. 284.

هذه المتاهة من التوريات والأقواس تتطلب بعض الحل. ما سبب حيرة فرويد من عدم تفكير الصبي في لعب لعبة القطار بالبكرة؟ هل لأن البكرة التي ترمز لابنة فرويد وأم إرنست مقحمة بشكل موح في الفراش؟ كثيرًا ما يتجاهل المعلقون أن إرنست ليس في الفراش عندما يقذف بالبكرة بعيدًا؛ من ثم فالفراش هو الـ "فورت"، ولكن «ربما لم يكن "فورت" بما يكفي بالنسبة للجد الذي كان يتمنى أن يلعب إرنست بصورة أكثر جدية على الأرض دون التقيد بالفراش»[1]. ولجزءه من رحلة البكرة أيضًا كانت لدى فرويد أسباب أكثر إلحاحًا لينشغل بالقطارات في وقت الكتابة. ففي ٢٥ يناير ١٩٢٠ توفيت صوفي؛ إلا أن السكك الحديدية كانت معطلة فلم يتمكن والداها من اللحاق بها. فكتب فرويد يقول:

> «ظللنا قلقين عليها لمدة يومين، لكننا كان الأمل لايزال يراودنا (في أن تعود؟). من الصعب أن يحكم المرء من بعيد. لايزال البعد قائمًا. فلم نتمكن من أن نلحق بها كما تمنينا فور أن بلغتنا الأنباء المزعجة، إذ لم تكن ثمة قطارات، ولا حتى قطار لعبة. وحشية عصرنا السافرة تلقي بثقلها على كواهلنا. ابنتنا المسكينة سيُحرق جثمانها غدًا».

صوفي إذن "فورت"، لكن أبيها ينكر أية صلة بين "وفاة الأبناء أمام أعين آبائهم" وكتابه عن دافع الموت. لو كان يحلل أحدا غيره كما يعترف لكاتب سيرته «لأكدتُ على الصلة بين موت الابنة ومفاهيم الـ **Jenseit** (ما وراء مبدأ المتعة). ومع ذلك فهي خطأ لاتزال». فليس ثمة صلة كهذه ولا قطار أفكار كهذا. يقول فرويد: «الـ **Jenseit** كُتب في سنة ١٩١٩ وكانت ابنتي آنذاك شابة يافعة، توفيت

(1) Derrida, 1987, pp. 314-15.

فى سنة ١٩٢٠». ومع ذلك فهو يصرح فى موضع آخر أن الكتاب «كان انتهى لتوه» حين توفيت صوفى، وأن مصطلح "دافع الموت" ظهر عقب وفاة كل من صديقه أنطون فون فرويند وصوفى[١]. ويتساءل إرنست جونز، أليس ثم بعض "إنكار داخلى" فى ضمير فرويد عن "ما وراء مبدأ المتعة" الذى استمرت كتابته دون انقطاع يوم واحد؟ يقول فرويد فى رسالة إلى فيرنتشى كتبها بعد حرق جثمان صوفى بأسبوعين: «الموت على ما فيه من ألم لا يؤثر على موقفى من الحياة».

وسواء ظهرت نظرية دافع الموت فى رد فعل لوفاة صوفى أم لا فإن إحساس فرويد بأن كتاب تراجمه سيستسهلون هذا الاستنتاج وسعيه الدءوب لصده أثارا فضول ديريدا. ماذا يحاول فرويد أن يخبئ؟ هل هى الطريقة الغريبة التى تم بها توقع وفاة صوفى فى فصول "ما وراء مبدأ المتعة" السبعة، وهو عدد يرمز لـ "طفلة الأحد" التى ولدت فى اليوم السابع وتوفيت بعد أسبوع من زواج دام سبع سنين؟ وهكذا فإن الفقد (fort!) الذى كان على فرويد أن يعانيه يكرر نفسه بصورة شيطانية فى أرجاء نصه (da!) فى أعراض كالعدد سبعة؛ أو البكرة التى كان يجب أن تكون قطارًا؛ أو دافع الموت الذى تمارس به هو نفسه لعبة "فورت دا" فيظهر ثم يختفى «بينما يحكى حكايات عدة ويهيئ مشاهد عدة» (يشير ديريدا قائلاً "فى الموت صمت ميت" فى نصف كتاب "ما وراء مبدأ المتعة"[٢]).

هذه القراءة المبدعة – والمؤثرة – لكتاب "ما وراء مبدأ المتعة" تستعين بالإجراءات نفسها التى يستعين بها أى تحليل نفسى قائم على التراجم ولو أن ديريدا كان يعترض على المقارنة. وهو يأسى بالفعل على "الأسلوب النفسى الساحق القائم على التراجم" الذى اتبعه كتّاب أخبار فرويد (كإرنست جونز وماكس شور)

(1) Derrida, 1987, pp. 331, 328-9.
(2) Derrida, 1987, pp. 329, 262, 353.

فى النقل عن "ما وراء مبدأ المتعة" باعتباره حكاية تفاعلية[١]. وفى المقابل يهمل ديريدا العلاقة التجريبية بين وفاة صوفى ومولد دافع الموت: فإكرامًا لفرويد يقول إن التواريخ لا تتطابق. إلا أن تأويل ديريدا نفسه أكثر ترويعًا من تأويلات كتّاب سيرة فرويد، فهو يرى أن وفاة صوفى جرى التنبؤ بها ولم يتم تذكرها فى نص فرويد. فهل هذه نوبة تصوف – أو علم معانى الأعداد – من جانب ديريدا؟ أم تراه يعزو لنص فرويد الانتكاسات الزمنية لـ **Nachträglichkeit** (الفعل المؤجل) التى تسعى بها النفس جاهدة للسيطرة على الجرح بعد وقوع الحدث عن طريق إحداث قلق كان ينبغى أن يستثار قبل المصاب غير المتوقع؟ أم أنه يتتبع دافع التكرار الذى لا يقاوم والذى يجتاز الحدود الفاصلة بين الحياة والنص، ما قبل وما بعد، السبب والنتيجة، نشر الأعراض التى لا تشير إلى شىء قبل انتشارها؟ ولو كان الحال كذلك فوفاة صوفى وليس نقض هذا الدافع الذى لا يقاوم ينجرف نحو دوامته، يتدحرج فى دوراته التى لا ترحم.

كان يمكن مناقشة هذه التساؤلات بصورة مطولة؛ ويكفى القول إن مناهج ديريدا فى التأويل لا تختلف كثيرًا عن مناهج كتاب السير النفسيين مما يهاجم، حتى وإن كان يرى فى نص فرويد "النذير الصاعق" لا النصب التذكارى أو"التابع الوفى" لوفاة صوفى[٢]. وينشر رسائل فرويد الخاصة مثلاً بقدر ما استفاد فرويد نفسه من الروابط الذهنية الحرة لمرضاه فى تحديد معنى أحلامهم. وبتحفظ شديد يتقبل ديريدا الفكرة القديمة التى ترى أن حياة الكتّاب تثرى كتاباتهم؛ فكان يرى أن تقارير وفاة الكاتب كان مبالغًا فيها إلى حد بعيد[٣]. ويصر على البعد الخاص بالسيرة الذاتية

(1) Derrida, 1987, pp. 328-9.

(٢) المصطلحان المخادعان "النذير الصاعق" و"تابع الموت الوفى" مستمدان من فرويد، "الصاعق" (١٩١٩، ص٢٣٥) و"ما وراء مبدأ المتعة" (١٩٢٠، ص٣٩) على التوالى.

(3) Derrida, 1984b, p. 22.

لا فى "ما وراء مبدأ المتعة" وحده، بل فى الكتابات الفلسفية بعامة، والتى تضعف الآثار العنيدة لتاريخيتها تطلعاتها للعالمية دائمًا. و"ما يتعلق بالسيرة الذاتية" بالنسبة لديريدا يشير لا إلى كمال الوجود الإنسانى ولا لنوايا الكاتب، بل إلى تطفل نوازل الكتابة على تجرد العقل الخالص. و"ما يتعلق بالسيرة الذاتية" يعلن عن وجوده (فى رأى روبرت سميث) فى «تفتح الأدبى فى الفلسفى»[١]. وكان هيجل يصر على «الهدف الأوحد للتساؤل الفلسفى استبعاد كل ما هو عارض»؛ أما ديريدا فيؤكد أن اسم الكاتب، جسد الكاتب، وضع الكاتب فى المكان والزمان هى عوارض عنيدة لا قبل للفلسفة بالتخلص منها[٢].

ظهر ارتياب ديريدا فى الترجمة النفسية فى أول أعماله (Of Grammatology 1976 [1967])، حيث أوضح كيف تم الزج برأى روسو فى الاستمناء باعتباره "تتمة خطرة" للجماع فى رأيه بأن الكتابة تتمة خطرة للكلام. يقول ديريدا محتجًا: «على الرغم من بعض المظاهر فإن تحديد موقع تتمة الكلمة هنا ليس كله تحليلى نفسى لو فهمنا بذلك تأويلاً يخرجنا من الكتابة نحو مدلول يتعلق بكتابة التراجم»[٣]. هذا التنصل الذى يركن إلى تحذير مشكوك فيه (هل يستتبع التحليل النفسى بالضرورة هذا الفرار من الكتابة؟) لا يثبت براءة ديريدا من المناهج التحليلية النفسية. ومع ذلك فمغالطة الترجمة النفسية فى رأيه تكمن فى اعتبار الكتابة تابعة للكاتب، فى معاملة "العمل" باعتباره مجرد تمثيل "للحياة". ومفهوم التمثيل نفسه يقوم على "التراتبيات العنيفة" التى تشكل الفكر الذى يربط بين اللفظ وما يدل عليه، ويميز الأصيل على المشتق، المدلول على الدالة،

---

(1) Smith, 1995, p. 4.
(2) Smith, 1995, p. 13.
(3) Derrida, 1976, p. 159.

الحضور على إعادة العرض(١). والترجمة النفسية تتواطأ فى هذا العنف عندما تفسر الدوافع اللا واعية بأنها السبب السالف الذى يعد النص تأثيره المؤجل. وهذا ما أطلق عليه نيتشه خطأ "أخذ الأخير على أنه الأول". ففى وقت القراءة يأتى النص أولاً، ودوافع الكاتب ثانيا حيث تستنبط من تأويلنا النص؛ ولا يرقى الكاتب إلى مستوى السبب وينزل النص إلى مستوى النتيجة إلا بقلب زمنى(٢).

فى تحليله روسو، يصدر ديريدا أيضًا حكمه الشهير: "**Il n'y a pas de hors-textc**" (ليس ثم شىء خارج النص)(٣). معنى هذا أن روسو ليس معروفًا لقرائه إلا من خلال النصوص التى يكتب، والنصوص التى يكتبها غيره عنه. فليس ثم ذات ثابتة يتم التعبير عنها، لا أصالة فى داخل أو وراء هذه النصوص التى قد ينفذ القارئ إليها عبر الكتابة. من ثم فما يسميه ديريدا سيرة ذاتية لا يتألف من انعكاس لشخصية معروفة تمامًا، بل يشير إلى أجزاء متناثرة من احتمال عارض، كالقطار والسبعات التى تناثرت فى اختبار فرويد لدافع الموت. وهذا الحطام يتسرب من الذات ولا يعبر عنها؛ ويشهد بتناثر الذاتية وتقطيع أوصالها فى الكتابة لا بأى اكتمال فى الوعى.

إبراهام وتوروك: السرداب والسراب

الاتهام الأساسى إذن بأن ديريدا يتجه ضد التحليل النفسى هو أنه يسىء فهم

---

(١) انظر مثلا ديريدا (١٩٨٨ب)، ص٩٣: «كل الميتافيزيقيين من أفلاطون إلى روسو وديكارت وهاسرل انتهجوا هذا السبيل من تصور الخير باعتباره سابقا على الشر، الإيجابى على السلبى، النقى على غير النقى، البسيط على المركب، الجوهرى على العارض، المقلد على التقليد، إلخ. وليست هذه مجرد لفتة ميتافيزيقية ضمن لفتات أخرى، إنها الضرورة الميتافيزيقية التى هى الأكثر ثباتا، والأعمق والأكثر فحولة.

(2) Nietzsche, 1990, p. 47.

(3) Derrida, 1976, p. 158.

الذات باعتبارها خارجية وسابقة على النصية. إلا أن عمل إبراهام وتوروك يحتكم لديريدا نظرًا لإصراره على اللا ذات المحشورة فى الذات، وعلى بقايا الآخرية التى تؤلم الذات كأنها كسر من عظام نخرة. ولفهم انبهار ديريدا بهذا النوع المميز من التحليل النفسى فلابد من تقديم وصف موجز لما جاء به من جديد.

كان نيكولاس إبراهام وماريا توروك مهاجرَين من المجر حصلا على عضوية معية باريس للتحليل النفسى وعملا محللين نفسيين سريريين من ١٩٥٦ فصاعدًا. وبعد وفاة إبراهام فى سنة ١٩٧٥ تولت توروك المسؤولية عن كتاباتهما المشتركة التى نشر اثنان من أكبرها بالإنجليزية حتى الآن: "الكلمة السحرية للرجل الذئب: اسم سرى" (The Wolf Man"s Magic Word: a Cryptonymy, 1986) مع تقديم لديريدا؛ و"الصدفة والجوهر" (The Shell and the Kernell, 1994). وأساس عمل إبراهام وتورك التجريد الدلالى والدمج والاستبطان والترميز والخيال.

التجريد الدلالى أولاً وقبل كل شيء يشير إلى عملية يجرد بها التحليل النفسى مفرداته من مدلولاتها وينزع عنها تداعياتها العادية ويعيد نشرها فى خدمة منطقه الذى يشبه الأحلام(١). فمثلاً مصطلح "متعة" فى "ما وراء مبدأ المتعة" محرف عن كل دلالاته الشائعة (رضا، لذة، سرور، فرح، إلخ) ويدل بدلاً من ذلك على متعة لا تختبر، بل قد تكون أقرب للألم إن اختُبرت أصلاً. كما يجرد فرويد مصطلح "جنس" من أى مدلول تطبيقى ويقول إن «مفهوم ما هو جنسى فى التحليل النفسى يشمل ما هو أكثر بكثير الجماع الجنسى؛ فيقل ويزيد أيضا عن معناه العام»: يقل بمعنى أن الجنسانية الطفولية "جانحة بأشكال متعددة"، ومتقلبة فى هدفها ومفعولها؛ ويزيد بمعنى أن الرغبة الجنسية هى القوة التى تحرك أسمى نواتج العقل(٢).

(1) Abraham and Torok, 1994, pp. 84-5.
(2) Freud, 1910, p. 214.

ويلجأ إبراهام وتوروك للاستعانة بالأحرف الأولى الكبيرة لتمييز مفـردات التحليل النفسى المجردة من دلالاتها عن مفردات الكلام العادى. هذا التحايل الكتابى يُشعر القارئ سلفًا بأن المفردات المجردة من دلالاتها تشير إلى شىء غير ماثل أو غير قابل للمثول فى الوعى. «تكمن صرامتها فى الطريقة المفـردة دائمًـا التـى تعارض بها الواقع الدلالى - **Pleasure** يجب أن تعنى **pleasure**»(١). هذا الـنهج من الاستعانة بالأحرف الأولى الكبيرة يشبه خطأ ديريدا العمد فى تهجى الكلمـات (**différance** مثلاً) والنحت اللفظى (**destinerring** مثلاً) الذى يهدف إلى الإشارة فى اللغة إلى ما يفلت منها، أى ما يفلت مما يقصده الفاعـل المـتكلم. فمـصطلح "كتابة" (**écriture**) عند ديريدا قد يوصف أيضًا بأنه تجريد دلالى لأنه لا يشير إلى فعل نقش الكلمات على الورق إلا عرضًا، فى حين أنه يشمل النقش بكـل أشـكاله (الوسم، الوشم، الشف، الطبع، رسم الخرائط، الخدش، الحـرق، الخـرق) ونـشر النقش بما يتجاوز صلاحيات الفاعل.

كما يجد ديريدا فى عمل إبراهام وتوروك دعمًا لانشغاله بمخالفة البـاطن، سواء أكان الباطن هو الذات أو العقل أو نسق الفلسفة الـذى يُحـتفظ فيـه بهـذه المفاهيم. وإبراهام وتوروك بوصفهما محللين نفسيين مهتمان تحديدًا بباطن الـذات وديناميّاته فى الاستيعاب والطرد. ويفرق الكاتبان بين نمطى الاسـتلهام النفـسى، "الاستبطان" و"الدمج"، حيث ينمى أولهما الأنا بينما يشطرها الآخر. والاستبطان هو الأداة التى تنمو بها الأنا من خلال تمدد غرائزها الجنسية الذاتية الأولية إلى حـب شيئى. والاستبطان لا يكتفى باستيعاب المفعول، بل يتغلب على كبت الدوافع التـى يوقظها المفعول ويعيد استيعابها فى أنا متمددة. وهذا المخاض يتحقق عن طريـق اللغة التى تحمل دائمًا وصمة النقص التى تنشأ منها، فالطفل لا يلجـأ للكلمـات إلا حين لا تتوفر الأشياء التى يريد. والفم الفارغ المحروم من الغذاء يمتلئ بالكلمات.

(1) Melville. 1986. p. 103; Derrida. 1986. p. xxxi.

أما الدمج فيتم عندما «تفشل الكلمات فى ملء فراغ الذات ومن ثم يُحشر شيء خيالى فى الفم مكانها»[1]. هنا يعتمد إبراهام وتوروك على مفهوم فرويد عن الدمج كارتداد إلى الأخيلة الوحشية الطفولية التى تبتلع الأنا الشيء المفقود فى سعى يائس لحفظه من النسيان. ولكن ما أن يُلتهم الشيء حتى يفترس الأنا فى المقابل إلى أن «تُستلب الأخيرة تمامًا». وهكذا «يسقط ظل الشيء على الأنا» وتُغتصب الأنا من قبل الشيء المتكيس فى نفسه كأنه محارة تسحقها لؤلؤتها[2]. فالدمج، وإن كان مدمرًا فى جوهره، يلجأ للأنا كبديل أسهل عن الاستبطان. وبصياغة ديريدا تلجأ الأنا المسلوبة «فى مواجهة عجز عملية الاستبطان (التدريجية، البطيئة، المجهدة، الفعالة)» إلى الدمج.

والدمج يحدث سردابًا فى داخل الأنا يحفظ فيها الشيء وما أثار من عواطف فى الحجْر. إلا أن هذا السرداب وعلى خلاف اللا وعى الفرويدى لا يمثل مستودعًا لأفكار الوعى المبعدة. والسرداب فى رأى ديريدا «لم يعد يحشد مجازات اللا وعى السهلة (المخفية، السرية، الكامنة، إلخ) ...»[3] وهى ليست رغبات النفس المكبوتة بل متع شخص آخر سُرقت منه ودفنت حية فى داخل السرداب: «لا تنشأ السراديب إلا حين يكون السر المشين هو مفعول الحب وحين يمثل هذا المفعول مثال للأنا بالنسبة للفاعل»[4]. وديريدا منبهر بهذه "الهندسة اللا كمية المذهلة" التى تطرد فيها النفس من عالمها ليدخله الآخر مغلقًا فى سرداب خارجى وباطنى النمو فى آن بالنسبة للذاتية؛ حيث يصبح الداخل خارجًا والخارج داخلاً فى عملية تغيير أوضاع يسميها فى موضع آخر "تغليفًا". ويقول: «من خلال الترميز يوصد باب

(1) Abraham and Torok, 1994, pp. 111-15, 127-9.
(2) Freud, 1917, p. 249.
(3) Derrida, 1986, pp. xix, xvii.
(4) Abraham and Torok, 1994, p. 131.

فى صمت كأنه ممر ملعون فى النفس»[١]. ولكن قد يُعثر على صورة أنسب فى حكايات بو عن دفن الأحياء من قبيل "سقوط بيت الحاجب" التى تدفن فيها شقيقة الحاجب حية فى أعمق فجوة فى البيت، ثم تنفجر بقبرها وتهدم معها قصر العائلة؛ فالسرداب – الداخل والخارج، الحميم والغريب على السواء – يبتلع حرم النفس.

يرى إبراهام وتوروك أن أخيلة الدمج تتميز "بإلغائها اللغة المجازية". وهذه العملية التى يشار إليها أيضًا بـ "التجريد من المجازية" أو"الترميز" تساعد على حماية المفعول المشفر من الدخلاء، بل من الأنا نفسها التى تنزل إلى مكانة حارس جبانة[٢]. ودراسة المؤلفين المطولة عن أعمال الترميز هى شرحهما على تواريخ الحالة المرضية للرجل الذئب آكا سيرج بانكييف المهاجر الروسى الذى تم تحليله مرارًا من جانب فرويد ومن جاءوا بعده فى فيينا دون التوصل لعلاج ناجع. ويرى إبراهام وتوروك أن سبب هذا الفشل أن هذا المريض الذى لا يشفى الشهير كان "شفر" مشهدًا صادمًا فى طفولته لأخته وهى تدلك أحد أعضاء أبيه، ودليلهما أن الفعل الروسى الذى يعنى "دَلَّك" – تيرت – يعاود الطفو على السطح ضمن أعراض الرجل الذئب وذكرياته وأحلامه. وهكذا أصبحت "تيرِت" "كلمة سحرية" أو"اسمًا رمزيًا" ممنوعًا من التداول لا ينطقه الرجل الذئب، ولكنه مجبر على إعادة تمثيل دوره: فيتماهى مع أبيه ويصل للشبق بدلاً منه من خلال الكلمة المرفوضة التى ترمز إليه[٣]. هذا التفسير وإن بدا غير معقول ليس أغرب من حدس فرويد الأصلى بأن الرجل الذئب لابد أن شاهد أبويه فى حالة جماع من الخلف **(a tergo)** ثلاث مرات فى تمام الساعة الخامسة من بعد ظهر أحد الأيام. ويبدأ المرء

(1) Derrida, 1986, pp. xix, xvii.
(2) Abraham and Torok, 1994, pp. 132, 105n, 159.
(3) Abraham and Torok, 1986, pp. 18-19.

فى الشك فى أن تفسير فرويد عـرض لا تـشخيص لمـرض الرجـل الـذئب، وأن التحليل اللاحق استسلم للعدوى أيضا. وكما يشير جوناثان بيرت فكـل مفـسر يبدو مرغما على استدعاء رؤى دخيلة للمـشهد الأولـى حتـى يعلـل التـأثيرات المتكررة الغريبة[1].

ومما يذكر أن إبراهام يميز أسرار السرداب عن أسرار اللاوعى الفرويدى، فالأخيرة مكبوتة والأولى لا سبيل لمعرفتها. وما ينتابنا من السرداب ليس رغباتنـا المكبوتة، بل «الفجوات التى تتركها فى داخلنا أسرار غيرنا». ويجسد إبراهـام أداة هذا الهاجس فى "الطيف":

> «الطيف تشكيل للا وعى الذى لم يكن وعيًا قط – لسبب وجيه. فهو يُتوارث بصورة لم تُعرف بعد من لا وعى الأبوين إلى لا وعى الطفل ... وعودة الطيف الدورية والقسرية تقـع وراء نطاق تشكيل العرَض بمعنى عودة المكبوت؛ وهو يعمل كمـن يتكلم من بطنه، كغريب داخل تضاريس الفاعل الذهنية»[2].

وقد يساعد مثال أدبى على إيضاح نظرية إبراهام عن هـواجس مـا بـين الأجيال. ففى "أوديب فى كولوناس" لسوفوكليس يحتج البطل بعد نفيه لاقترافه على جريمتى قتله أبيه وزنا المحارم قائلاً: «أنا / عانيتُ هذه الفعال أكثر مما اقترفتها / كما قد أوضح لو جاز لى هنا / أن أحكى حكاية أبى وأمى ... / التـى تخـشوننى بسببها، حيث أنى أعلم الكثير»[3]. وتتناول مارى بالمارى هذه الإشارة، وتقـول إن

---

(1) Burt, 1997, p. 10.
(2) Abraham and Torok, 1994, pp. 171, 173.
(3) Sophocles, 1954, lines 266-9.

جرائم أوديب التى اقترف عن جهل عاناها ولم يقترفها عقابًا على جرائم أسـلافه. وفى ما قبل تاريخ المسرحية كان لايوس أبو أوديب احتمى ببلاط بيلوبس وأجـرم فى حق مضيفه بإغوائه ابنه كريسيبوس الذى انتحر خزيًـا فيمـا بعـد. والاسـم كريسيبوس يعنى "الحصان الذهبى"؛ وتبين بالمارى كيف أن جرم لايوس يرتد على أوديب فى صور الجياد التى تلاحقه فى الثلاثية إلى أن يلقى حتفـه أمـام فرسـان كولوناس المشاهير. وهذه الجياد الطيفية لا تمثل عودة المكبوت، فهـى لا تنتمـى لوعى أوديب. وهى ليست "الغرباء المألوفين" فى الكبت بل "أجساد أجنبية غريبـة" منقولة من لا وعى الأب إلى لا وعى ابنه. وهى تشير (فـى رأى إبراهـام) إلـى "التحريك اللفظى لسر مدفون حيًا فى لا وعى الأب": أى جرائم لايوس التى يعاقب عليها ابنه دون أن يدرى(١).

وطيف إبراهام يشبه تصور ديريدا عن الأثر فى أن كليهمـا يـدلان علـى أسبقية لا تقاوم، ماضوية منيعة أمام الوعى لا تسمح بأن يُحس بها إلا مـن خـلال عفويتها المتكررة. وعلى خلاف الأرواح التى كان فرويد يكافحها فالطيف لا يقبـل أن يعاد إلى الوعى ولا أن يعاد دمجه فى قصة متماسكة فى حياة الفاعل. فـالطيف يأتى من نفس شخص آخر، وتحديدًا من نفس أسلاف الفاعل، ويمر (حسب تعبيـر إبراهام) «بطريقة لم تتحدد بعد» (وراثيًا؟ هضميًا؟ بالتخاطر؟) إلى لا وعى الفاعل. إذن فالفارق بين الطيف وأثر ديريدا هو أن الطيف ينبع من ذهن، حتى إن لم يكـن ذهن الفاعل، بل ذهن غيره؛ أما الأثر فيسبق الفاعل وينتشر آليـا دونمـا اعتبـار للأنساب. ولصياغة الأمر فى شكل معادلة فالطيف ينجم عن الفاعل، فى حـين أن الفاعل ينتج عن الأثر.

(1) Abraham and Torok, 1994, pp. 171-6; Balmary, 1982, pp. 7-14, 19.

خاتمة

بينا فى هذا المقال كيف يلعب ديريدا لعبة "فورت دا" مع التحليل النفسى، فينبذه (بصيغته اللاكانية) حينًا ويفوقه حيلةً ("فرويد ومشهد الكتابة") حينًا آخر، وينتهجه ("للتأمل – عن فرويد") حينًا ثالثًا، ويجاهد من أجله (إبراهام وتوروك) حينًا رابعًا. إلا أن هناك تطورًا واضحًا تخضع فيه نزعة الشك الأولى عند ديريدا لمتعته فى تعقيدات الفكر الفرويدى التى لا تنضب. ويتفق قربه من فرويد مع تخليه عن الحلم الذى ولد من تطلعات الستينيات الفوضوية بأن مركزية الصوت قد يُستغنى عنها. وبدلاً منها يدرك ديريدا أن التفكيكية شريكة بالضرورة فى البنى التى تقوضها. وقراءته الفذة لـ "ما وراء مبدأ المتعة" بإسقاطها كل دعاوى الظاهرية تنتقل إلى ما وراء لعبة القبول والرفض الأكاديمية نحو منطق الحسم الغريب. وفى كتابه الحديث "حمى المحفوظات" (والتى قُدمت أجزاء منها فى سنة ١٩٩٤ فى متحف فرويد، ذلك البيت الكائن فى هامبستيد الذى قضى فيه فرويد الأشهر الأخيرة من عمره فى المنفى) يقول ديريدا:

> **«إن الرغبة فى الحديث عن التحليل النفسى، وادعاء عمل تاريخ التحليل النفسى من منظور لا تحليلى نفسى صرف مجرد من أى تحليل نفسى إلى حد الإيمان بقدرة المرء على محو آثار أى انطباع فرويدى، تشبه ادعاء المرء الحق فى الكلام دون أن يعرف ما يتكلم عنه، دون حتى أن يرغب فى أن يسمع أى شىء عنه»[١].**

---

(1) Derrida, 1996, pp. 54-5.

لا يحق للمرء أن يتكلم عن التحليل النفسى إلا من الداخل، كعرَض لا تشخيص، كجسم غريب مألوف بالنسبة للجسم الذى ينتهكه. والجسم الغريب، الحميم والدخيل فى آن، يمثل قوة نفور ذاتى متوطنة بالنسبة لعمليات الهوية. وبهذا المعنى فالتفكيكية يمكن اعتبارها مرضًا ناجمًا عن التحليل النفسى نفسه، عرَض لدافعه للموت - كأن التحليل النفسى مقدر له ألا يموت إلا بطريقته، أى أن يتفكك بالأداة نفسها التى شكل بها نفسه. ولكن إذا كانت التفكيكية تعطل التحليل النفسى فهى تهبه حياة أخرى نشطة بعد الموت أيضًا. ببساطة شديدة، يبدو فرويد أكثر تشويقًا لأن يُقرأ بعد أن اهتم به ديريدا - وكذلك يبدو ديريدا.

المصادر والمراجع

Abraham, Nicolas and Torok, Maria (1986), *The Wolf Man's Magic Word*, trans. Nicholas Rand (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).

—— (1994), *The Shell and the Kernel*, trans. Nicholas Rand (Chicago, IL: University of Chicago Press).

Anzieu, Didier (1989), *The Skin Ego*, trans. Chris Turner (New Haven, CT: Yale University Press).

Attridge, Derek and Ferrer, Daniel (eds) (1984), *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French* (Cambridge: Cambridge University Press).

Aubert, Jacques (ed.) (1987), *Joyce avec Lacan* (Paris: Navarin).

Balmary, Marie (1982), *Psychoanalyzing Psychoanalysis: Freud and the Hidden Fault of the Father*, trans. Ned Lukacher (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

Bloom, Harold et al. (eds) (1979), *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press).

Bonaparte, Marie (1949), *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, trans. John Rodker (New York: Humanities Press).

Burt, Jonathan (1997), *Zootherapies and Freud's Animals around World War I*. Unpublished paper.

Culler, Jonathan (1994), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (London: Routledge).

Davis, Robert Con (1988), 'Error at Yale: Geoffrey Hartman, Psychoanalysis, and Deconstruction', in Davis and Schleifer (1988).

Davis, Robert Con and Schleifer, Ronald (eds) (1988), *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale* (Norman, OK: University of Oklahoma Press).

Derrida Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

—— (1978), 'Freud and the Scene of Writing', in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1979), 'Living on / *Border Lines*', trans. James Hulbert, in Bloom et al. (1979).

—— (1981), *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1984a), 'Two Words for Joyce', in Attridge and Ferrer (1984).

—— (1984b), *Signéponge / Signsponge*, trans. Richard Rand (New York: Columbia University Press).

—— (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, ed. Christie McDonald (New York: Schocken Books).

—— (1986), '*Fors*: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok', trans. Barbara Johnson, foreword to Abraham and Torok (1986).

—— (1987), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1988a [1975]), 'The Purveyor of Truth', trans. Alan Bass, in Muller and Richardson (1988).

—— (1988b), *Limited Inc.*, trans. Samuel Weber (Evanston, IL: Northwestern University Press).
—— (1991) 'Geopsychoanalysis – "and the rest of the world"', trans. Donald Nicholson-Smith, *American Imago*, 48:2, pp. 199–231.
—— (1996), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1998 [1990]), 'For the Love of Lacan', in *Resistances of Psychoanalysis*, trans. Peggy Kamuf, Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Stanford, CA: Stanford University Press).
Ellmann, Maud (ed.) (1994), *Psychoanalytic Literary Criticism: A Reader* (London: Longman).
Felman, Shoshana (1988), 'On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approaches', in Muller and Richardson (1988).
Forrester, John (1990), *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan, and Derrida* (Cambridge: Cambridge University Press).
Freud, Sigmund (1953–74), Standard Edition of *The Complete Psychological Works*, trans. James Strachey, 24 vols (London: Hogarth Press).
—— (1893–95), with Josef Breuer, *Studies on Hysteria*, in Freud (1953–74), vol. 2.
—— (1910), '"Wild" Psychoanalysis', in Freud (1953–74), vol. 9.
—— (1917), 'Mourning and Melancholia', in Freud (1953–74), vol. 14.
—— (1919), 'The "Uncanny"', in Freud (1953–74), vol. 17.
—— (1920), *Beyond the Pleasure Principle*, in Freud (1953–74), vol. 18.
—— (1923), 'The Ego and the Id', in Freud (1953–74), vol. 19.
—— (1925), 'A Note upon the "Mystic Writing-Pad"', in Freud (1953–74), vol. 19.
—— (1928), 'Dostoevsky and Parricide', in Freud (1953–74), vol. 21.
—— (1930), *Civilisation and its Discontents*, in Freud (1953–74), vol. 21.
—— (1937), *Analysis Terminable and Interminable*, in Freud (1953–74), vol. 23.
Frow, John (1990), 'Intertextuality and Ontology', in Worton and Still (1990).
Heath, Stephen (1993), 'Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories, Missed Encounters'. Unpublished paper delivered on 11 November 1993 as the opening address to the 'Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories' Conference.
Jakobson, Roman (1988), 'Linguistics and Poetics', in Lodge (1988).
Johnson, Barbara (1988), 'The Frame of Reference', in Muller and Richardson (1988).
Joyce, James (1993), *Ulysses* (Oxford: Oxford University Press). First published 1922.
Lacan, Jacques (1977), *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York. Norton).
—— (1988), Seminar on 'The Purloined Letter', trans. Jeffrey Mehlman, in Muller and Richardson (1988).
Lodge, David, ed. (1972), *Twentieth-Century Literary Criticism* (London: Longman).
—— (1988), *Modern Criticism and Theory: A Reader* (London, Longman).
Melville, Stephen (1986), *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
Muller, John F. and Richardson, William J. (eds) (1988), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

Nietzsche, Friedrich (1990), *Twilight of the Idols and the Anti-Christ*, trans. R. J. Hollingdale (Harmondsworth: Penguin).
Plato (1973), *Phaedrus*, trans. Walter Hamilton (Harmondsworth: Penguin).
Poe, Edgar Allan (1988), 'The Purloined Letter', rpt. in Muller and Richardson. (1988).
Smith, Joseph H. and Kerrigan, William (eds) (1984), *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis, and Literature* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
Smith, Robert (1995), *Derrida and Autobiography* (Cambridge: Cambridge University Press).
Sophocles (1954), *Oedipus at Colonus*, trans. Robert Fitzgerald, in David Grene and Richard Lattimore (eds), *Sophocles I: The Complete Greek Tragedies* (Chicago, IL: University of Chicago Press).
Staten, Henry (1991), 'The Difference Between Lacan and Derrida', *Western Humanities Review*, 45:2, pp. 98–109.
Valéry, Paul (1972), 'Poetry and Abstract Thought: Dancing and Walking'. First published 1939. In Lodge (1972).
Weber, Samuel (1984), 'The Debts of Deconstruction and Other, Related Assumptions', in Smith and Kerrigan (1984).
Worton, Michael and Still, Judith (eds) (1990), *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester: Manchester University Press).

١٣

التفكيكية والتقنية

تيموثى كلارك

فى سنة ١٩٥٠ عرض الرياضى الإنجليزى آلان تورينج وهو أحد مخترعى الحاسوب تجربة أصبحت منذ ذلك الوقت عنصرًا أساسيًا فى أى نقاش حول "الذكاء الآلى"(١). وفى "لعبة المحاكاة" عرض تورينج ثلاثة لاعبين، كلّ فى غرفة منفصلة يتواصلون بالكتابة. اثنان منهم، رجل وامرأة، يسألهما الثالث وهو قاضٍ. مهمة الرجل أن يقنع القاضى بأنه امرأة، ويفوز لو عجز القاضى عن تحديد جنسه أو أخطأ فى تحديده(٢). ثم رأى تورينج أن تحل آلة "ذكية" محل الرجل. وتظل اللعبة كما هى إلا أن دور القاضى يصبح الآن تحديد أى اللاعبين من البشر. وعرض تورينج لعبة المحاكاة كطريقة عملية للتعامل مع سؤال «هل يمكن للآلة أن تفكر؟» وعُرفت منذ ذلك الحين باختبار تورينج(٣).

لو قدر لآلة أن تنجح فى هذا الاختبار بصورة تامة وحاسمة فسيكون هذا دحضًا عمليًا نهائيًا لفكرة عن التقنية سيطرت على الفكر الغربى لحوالى ثلاثة

---

(1) Turing, 1950.

(٢) على الرغم من إلغاء مسألة الفارق بين الجنسين فى اختبار تورينج النهائى فمن الصعب ألا يقرأ المرء اللعبة الأولية لرجل يقلد امرأة دون أن يتذكر عداء تورينج للشذوذ وانتحاره فى النهاية بقضم تفاحة مسمومة كحواء.

(٣) للمزيد عن الحالة المعاصرة لاختبار تورينج تنظر Dennett, 1998.

آلاف سنة مع بضعة استثناءات ذات شأن[1]. فكانت وجهة النظر التقليدية الأرسطية أن التقنية عرَضية بالنسبة للطبيعة البشرية باعتبارها أداة تتحقق بها بعض الغايات. والتقنية علم تطبيقى، أداة للمعرفة. وعكس هذه الفكرة مما يُسمع كثيرًا حاليًا هو أن الآلة سيطرت على صانعها (وحش فرانكنشتاين). فالرؤية الذرائعية للتقنية تضعها مع المفاهيم التقليدية للمحاكاة والتمثيل – فهى فى الأساس أداة، مجرد أداة تصادف أن تعمل بشكل جيد أو ردىء.

ولابد لأى دارس للتفكيكية أن يصطدم باسم اختبار تورينج "لعبة المحاكاة". ومن الواضح أن أعمال ديريدا لها صلة بمشروعات "الذكاء الاصطناعى" التى تسمى دراسة الآلات القادرة على عمل أشياء يمكن للعقل أن يعملها. وكأعمال ديريدا يتداخل "الذكاء الاصطناعى" مع العلاقات المراوغة بين التقنية واللغة. فكلاهما ينشر الاستعمال الخطأ للألفاظ (من قبيل "ذكاء الآلة" أو "التمثيل الأصيل") فى إعادة صياغة المفاهيم الفلسفية ومناقشتها. وكلاهما يعطى مكانًا أساسيًا لمسألة المحاكاة – أى نوع من الجهد العلمى يرى نفسه بالصورة التى تحددها "لعبة محاكاة" مستقبلية ما (انظر كلارك، ١٩٨٥)؟ بل إن مصطلح "الذكاء الاصطناعى" يشبه مصطلح "التفكيكية" التعس فى تحييده كصورة نمطية للثقافة الشعبية. إلا أن التفكيكية لها أيضًا صلة وثيقة بنقد عمل ما فى الذكاء الاصطناعى وتؤكد حدود إضفاء الصفة الرسمية عليه.

سنعود "للعبة محاكاة" تورينج من حين لآخر وفى ختام هذا المقال. وقوتها هنا كتجربة فكر ترجع للطريقة التى تفتح بها مسألة التقنية بإلحاح جديد بقدر ما تعمل التفكيكية على التعارض بين الطبيعى والاصطناعى، بين الحضور والتمثيل،

---

(١) مارتن هايدجر فى المقام الأول (انظر هايدجر، ١٩٧٧) و(هود، ١٩٨٣) وعمانويل كانط (انظر بننجتون، ١٩٩٦).

بين الشيء نفسه والعلامات، وبقدر ما تعمل على التفرقة بين الفكرى والحسى في تكوين فكرة العلامة.

إن العالم المعاصر عالم أزمة عامة فى الطبيعى. ويتخذ ذلك شكل جدل حول استخدام العقاقير الاصطناعية فى الرياضة وقضايا حقوق الحيوان والهندسة الوراثية وسلطة وسائل الإعلام الجديدة والجراحات الترقيعية الإلكترونية. إنها أزمة تساعد على كشف ما يسميه ديريدا "الحالة التقنية":

> «ليس ثم جسم أصيل طبيعي: فالتقنية لم تضف نفسها من الخارج أو بعد الحقيقة كجسم دخيل. أو على الأقل هذا الملحق الدخيل أو الخطر يعمل فى الباطنية المثلى "للجسم والروح". فهو فى قلب القلب فعلاً»[1].

إن فكر ديريدا عن الموضوعات المتميزة للعلوم التطبيقية والعلوم التقنية، وإن كانت الصلة بينها وثيقة يعد دقيقًا ومعقدًا. وهو يتبع ما قد يعتبر إستراتيجية مزدوجة. فلندلف إليها فى قسمين.

التقنية الأصيلة

"خيار تورنج" (١٩٩٢) رواية تدور أحداثها فى عشرينيات القرن الحادى والعشرين، وشارك فى تأليفها مارفن مينسكى الذى يعد أحد كبار مفكرى الذكاء الاصطناعى. وبطلها برايان ديلانى هو أول من بنى ذكاء آليًا ناجحًا. وفى هجوم تعرض له مختبره تطلق عليه النار ويتضرر مخه. إلا أنه يستعيد جزءًا كبيرًا من

(1) Derrida, Points, 1995, pp. 244-45.

المعرفة التى كانت لديه قبل إطلاق النار عليه بفضل جراحة ترقيعية متقدمة شملت زرع حاسوب صغير فى جمجمته يتقدم حتى مرحلة صباه. لكنه لايزال بحاجة لاستعادة ملاحظاته السابقة فى مسعى للحاق بنفسه:

«قضى الصباح فى استرجاع ملاحظاته ومحاولة استعادة أى إحساس بالعمل الذى أنجز وبأبحاثه وما حقق – كل ذكرياته التى أتت عليها الرصاصة. كان إحساسًا غريبًا ذلك الذى راوده وهو يطالع ما كَتب، كأنها رسالة من القبر. فالمخ الذى كتب هذه الملاحظات ميت وسيظل ميتًا أبدًا. وعرف ألا سبيل ... لأن يعود الرجل الذى كان ... الذى كتب هذا التقرير الأول ...»[1]

تجربة ديلانى فى "خيار تورنج" لا تختلف إلا فى الدرجة من عمل الذهن العادى من دقيقة لأخرى، تفكيرى وقراءتى لآخر مسودة لملاحظاتى عن التفكيكية مثلاً، ومراجعتها وإعادة صوغها والتوسع فيها. وما من تفكير يمكن تصوره بمعزل عن تقنيات على شكل أنساق علامات يبدو كأنه يستخدمها، ولكنها حالة لها هويتها الخاصة. فلنتفكر فى الضربة التى تلقاها الغرور الكامن فى ثورات فكر لن تنشأ إلا نتيجة إحلال الأعداد العشرية العربية محل الأعداد الرومية فى الحساب. حاول مثلاً أن تأتى بحاصل ضرب CLVII فى DCV وقارن ذلك بالسهولة النسبية لإجراء العملية نفسها فى صورة ١٥٧ × ٦٠٥. هناك شىء واحد لابد حتى لاختبار تورنج ناجح جزئيًا أن يؤكد عليه هو أن جوهر الإنسان لا ينفصل عن تقنية ما.

(1) Harrison and Minsky, 1992, pp. 238-9.

يضع ديريدا كما فعل مارتن هايدجر قضايا التقنية لا فى المقام الأول فى بناء الأعمال الهندسية الضخمة ولا حتى فى صناعة السلاح الحديثة، بل فى ألفة علاقة التقنية بالتفكير الإنسانى، لا سيما فى الألفة بين التقنية واللغة[1]. وتلتزم أعماله بنتائج تلقى الأشياء التقنية (بما فيها أنساق العلامات) على أن لها كيانًا يقاوم الفهم من منظور وظيفة أو غرض مفترض ما من أجل البشر. وتقاوم تشويه التقنى والآلى فى الفكر الغربى، وهو تشويه يتم كما فى هجوم أفلاطون على الكتابة فى "فايدروس" للدفاع عن مثل أعلى لنفس تتمالك نفسها تمامًا أو ضبط نفس وعى ذرائعى[2]. وحضور الأخير الذاتى المفترض عند ديريدا غير ممكن إلا على أساس ما قد يسمى "تقنية أصلية"[3]، وهو مصطلح يُستعمل خطأ ويقاوم النسق المتوارث للمفاهيم الداعمة تبادليًا التى يتم بها دائمًا تعريف أفكار البشر والتقنيات. «ليست هناك تفكيكية لا تبدأ مرة أخرى بالتشكيك فى الفصل بين [illegible] والتقنية، لا سيما حين تكون لديها كفاءة تراتبية مهما كانت سرية أو دقيقة أو منكرة»[4].

"التقنية الأصلية" قد تعتبر بداية مصطلحًا لما كان ديريدا يسميه فى أعماله فى الستينيات "كتابة" أو "كتابة أولية"، لكننا هنا نركز على قضايا حالة التقنيات التطبيقية. والكتابة بالمعنى التطبيقى تعد تقنية من هذا النوع، إلا أن التفكير فى كليهما لابد أن ينفتح على قضايا الغيب:

> «ليست الكتابة شيئًا مساعدًا فى خدمة العلم – وربما مفعوله – بل أولاً، كما يشير هاسرل فى "أصل الهندسة"، شرط إمكانية المفاعيل المثلى وبالتالى الموضوعية العلمية. وقبل أن تكون الكتابة مفعول المعرفة فهى شرط لها»[5].

---

(1) Heidegger, 1977; Hood, 1983.
(2) Derrida, "Plato"s Pharmacy", 1981.
(3) See Beardworth, 1996, p. 149.
(4) Derrida, 1986b, p. 108.
(5) Derrida, 1976, p. 27.

الكتابة تسجل الماضى بطريقة تنتج علاقة جديـدة بالحاضـر والمـستقبل، ما يمكن تصوره الآن ضمن أفق زمانية تاريخيـة وباعتبـاره عنـصر المثاليـة. وتمثل الكتابة مفاعيل مثلى بتمكينها من السمو بحقيقية زمن ما أو مكان ما. إلا أن شرط المثالية قابلية العلامة المكتوبة للتكرار عبر الزمان والمكان، نقش يعـد هـو نفسه مادى يحد بالضرورة من نقاء الغيب. كما أن هذه التقنيات - العلامـة التـى تقبل التعرف عليها والتى تشكل دعم المثالية - ليست لها مادية شئ مـادى قـائم بذاته، فهوية العلامة فارقة بالضرورة، ومسألة تتعلق باختلافها عن سائر العلامات. وقابلية التكرار ليست مثلى تماما ولا مادية تماما، بل تخلط بين تـصنيفى المثاليـة والمادية. وتقنيات العمل المكتوب تهدد المثالية التى تمكنها. وأول أعمـال ديريـدا وهو شرحه على "أزمة العلم الأوروبى والظواهرية الغيبية" لهاسـرل،[1] والـذى ترجمه بنفسه يتعلق بقلق هاسرل من أن النظريـات الرياضـية الهندسـية يمكـن استنباطها جبريا - أى إن إقليدس يمكن استبدال آلة به. وإضفاء الطابع التقنـى - قابلية تكرار أو التلاعب بالعلامات التى لا تقوم على حدس واعٍ ما - يقدم باعتباره فقدانا للذاكرة كما فى مقابلة أفلاطون للسفسطة بالمعرفة الأصيلة[2]. وكان هاسرل يتعذب بسبب قوة التشكيلات الحسابية فى الفلسفة وفى العلوم بصفة عامـة. وكـان يرى أن الحساب الضعيف الذاكرة أصبح يحدد جوهر الحداثة واغتـصب الحـدس التصويرى الذى يجب أن يكون قام عليه يقين الاستدلال فى الهندسة. وفى تـشبيهه الجهاز النفسى بلوح كتابة لا يمحى يظل فرويد أيضا ضمن حدود التصور التقليدى بقدر ما تظل النماذج التقنية التى يلجأ إليها مجـرد نمـاذج فـى نظـره أو أدوات مساعدة أو ملحقات بالعفوية المفترضة للذاكرة البشرية. ومع ذلك «فبعيدا عن كون

(1) Derrida. 1978a.

(٢) انظر ديريدا، ١٩٨١، ص٦٣-١٧١.

الآلة غيابا صرفا للعفوية فإن تشبيهها بالجهاز النفسى يشهد بتناهى عفوية الـذاكرة التى تضاف بهذه الصورة»[١].

من الجوانب التى يزداد تقديرها فى أعمال ديريدا بصورة مستمرة فى الآونة الأخيرة اهتمامها بالطريقة التى تتيح بها تقنيات التواصل المختلفـة بنـى جديـدة للتفكير. ولها فى هذا الصدد صلات بالمفكرين فى ما يعرف بجدليـة الـشفاهية- معرفة القراءة والكتابة فى إشارة لنصوص والتر ج. أونـج و"مدرسـة تورنتـو" (مارشال مكلوان، إريك هيفلوك، جاك جودى، إيان وات). ويعد كتـاب "الـشفاهية ومعرفة القراءة والكتابة: تقنيات الكلمة" (١٩٨٢) لأونج واحدًا من العدد الـصغير جدًا من النصوص، إضافة إلى كتاب **Of Grammatology** لديريدا، التى تغير فكر المرء عن كل شيء تقريبًا. القضية هى الذاكرة الثقافية ومسألة تحديدها عبر تقنيات التواصل. فمختلف صنوف البنى النفسية والعقلية والاجتماعية يعتقد أنها تنجم مـثلاً عن الانتقال من مجتمع شفاهى صرف (أى مجتمع لا يستعمل الكتابة) إلى مجتمـع على قدر من معرفة القراءة والكتابة. ففى ثقافة ليس لديها مفهـوم عـن اللغـة إلا باعتبارها صوتًا زائلاً لا تختلف المعرفة عما يمكن تـذكره، والتـاريخ مجموعـة أساطير وأقوال ثابتة، وفكرة الموضوعية (فى أفعال الكلام منبتة عن كل الـسياقات الخاصة) تبدو مفككة أو غير ذات صلة. وتخزين المعرفة الذى تساعد عليه الكتابة يوجد تضاريس جديدة للفراغ الذهنى وفكرة الحقائق الموضـوعية المدرجـة فـى بعض سجلات الغيب. وجاء دخول الطباعة أوروبا بمزيد من التحـولات. فقـدرة الفرد على الوصول إلى الكتاب المقدس شرط الإصلاح، يواكبه تزايد إضفاء الطابع الفردى والتحول الديمقراطى للقراءة. والأفكار تُبنى من خصوصية نفس جوهريـة تستخلص من دوائر تواصل مباشرة. وينشأ المجالان العامان القومى والدولى بمـا

(1) "Freud and the Scene of Writing". Writing and Difference, 1978b, p. 228.

يسمح بظهور أفكار النظام الجمهورى والجدل الديمقراطى الحديثة. والنشر المكثف الدقيق للكشوف العلمية والرسوم البيانية يدعم معيار معرفة موضوعية تثابر بشكل مستقل على الجدل الإنسانى. ونشأة الذات الحديثة كفرد وموضوع للتصوير وفراغ للباطنية الخاصة لا تُدرك إلا فى ثقافة لديها طباعة مكثفة. وهناك حاليًا عديد من المزاعم المغالية عن تحولات ستحدث عبر ثورات جارية تتصل بالفضاء الإلكترونى وسائر وسائل الإعلام الإلكترونية.

لم يشر ديريدا لأونج أو هيفلوك قط على حد علمى. وقد يكون هذا أمرًا غريبًا لأن هذين المفكرين لا يقعان فى خطأ مؤرخى الكتابة الذين نُقدوا فى Of Grammatology، وخطأ الخلط بين سؤال "ما الكتابة؟" ومسألة الأصول التجريبية للكتابة. ووردت فى 1996، Archive Fever، ص١٨) عبارة ساخرة تقول: «ما لم يعد يدوَّن بالطريقة نفسها لا يُعايش بالطريقة نفسها». وكتاب Of Grammatology يسبق النقاشات المعاصرة حول نهاية شكل الكتاب باعتباره وسيلة الغرب الوحيدة لحفظ السجلات بعقود عدة:

> «**فكرة الكتاب هى فكرة إجمال، ما لم يكن إجمالاً يشكله المدلول يسبقه فى الوجود ويشرف على نقوشه وعلاماته، ويستقل عنه فى مثاليته. وفكرة الكتاب التى تشير دومًا لإجمال طبيعى تعد غريبة على مغزى الكتابة».**
>
> (ص١٨)

ويعود ديريدا مرارًا لمسألة أن شكل "الكتاب" يمر حاليًا بفترة من الفوران العام، ويبدو شكله الآن أقل طبيعية وتاريخه أقل شفافية من ذى قبل، فى حين أن المرء لا يستطيع أن يعبث به دون إثارة افتراضات جوهرية عن المعنى والهوية والذاتية والتقنية.

وورد فى Archive Fever: «البنية التقنية للسجلات تحدد أيضًا بنية المضمون القابل للحفظ حتى فى ظهوره للوجود وفى علاقته بالمستقبل» (ص١٧). كما يحتوى كتاب Archive Fever على ما العبارة الأكثر اقتباسًا فى كتاب ديريدا، والتى يتأمل فيها مدى خضوع مجال التحليل النفسى لبعض تقنيات الاتصال (وسائل الإعلام المطبوعة والخدمات البريدية التقليدية) والزلازل الفكرية والمؤسسية التى كانت ستنشأ لو أتيحت لفرويد وتلاميذه أية نظم اتصال حديثة كالفاكس وأجهزة التسجيل المحمولة والبريد الإلكترونى (ص١٧).

هذه الآراء كلها تدعم مدى اعتبار الإنسانى منشأ لأدواته – الذات نتيجة لتقنية لا واعية إلى حد بعيد. إذن فيم يختلف ديريدا عن أونج ومدرسة تورنتو؟

تعرضت مدرسة تورنتو للنقد بسبب حتميتها التقنية[١]. ويمكن القول إن هؤلاء المفكرين يتبنون المفهوم الذرائعى التقليدى للتقنية، ولكنهم يعكسونه: فالفكر يعتبر أداة تقنيات الاتصال المتغيرة. أما أونج فهو أبرع من أن يؤسر بهجمات كهذه، ويؤثر أن يكتب عن "علاقة" غامضة بين التقنيات والوعى بدلاً من مجرد سبب ونتيجة. فهو يفهم تقنيات الاتصال المتغيرة على أساس نمط تطورى للوعى: فالتقنية تنتمى للوعى الإنسانى فى عملية تحقيق احتمال خفى وتحرر من القيود الطبيعية للشفاهية الأولية ومن شخصنة متنامية واغتراب عن ذات "داخلية". ومن النقاط المهمة فى موقف أونج رؤيته لاستيعاب النفس للبنى الحسية التى تميز تقنية اتصال ما (الصورة الإيضاحية أو الرسم البيانى) تحيلها بنى فكرية ينسى أساسها الحسى لو كان واعيًا أصلاً. وتنشأ سبل التفكير الجديدة من المعدلات المتباينة للأحاسيس المتضمنة فى تقنيات الاتصال المناظرة، فوسائل الإعلام البصرية تسمح

(١) انظر Calinescu, 1993.

لمفاهيم الإجراءات المعرفية الموضوعية والمستقلة والثابتة بأن تحل محل الممارسات المشاركة أو المتوترة أو العدائية لثقافة شفاهية أو خطابية. واستيعاب تقنيات الطباعة يؤدى إلى مفاهيم تصويرية متباينة للنفس وللذاكرة، كمجازات النفس ومنها اللوح الأبيض أو حجرة التصوير. «عادات التفكير والتعبير التى لا تنبت عن الوسيلة المألوفة الأقدم يفترض أنها تنتمى للجديد إلى أن "يستوعب" ذلك بما يكفى لأن تخرج أساليبه من شرنقتها وبما يكفى لتلك الأكثر تميزًا من الوسيلة الأقدم لأن تضمر».(١) وهكذا ففى الفترة الانتقالية بين العصور الوسطى الشفاهية وثقافة الحداثة المطبوعة يمكن وصف أعمال فرانسيس بيكون على سبيل المثال بأنها أنماط جدل شفاهية/ كلامية تندمج بصورة لا واعية مع النماذج البصرية المستوعبة من المعرفة والتى يتيحها الاستخدام المنتشر للكتاب المطبوع. إذن فنموذج أونج التطورى من الوعى والتقنيات يستعين ببنية "تأملية" من الاستيعاب والدمج. وهناك سرد متجانس للتطور ولاستيعاب الحسى ومعالجته عقلانيا فى امتداد للوعى فيما يشبه علم الرموز الهيجلى الذى يفككه ديريدا فى "الحفرة والهرم" (١٩٨٢). والبنى الحسية تعالج غائيا على ضوء مثاليتها الكامنة والقصوى كأعضاء للوعى مستوعبة تمامًا.

على أى فأعمال أونج تزعج التفرقة بين المادى والذهنى بطرق لها تأثيرات تفكيكية قوية. فإذا تذكرنا أن احتمالية العلامة تقوم على تضاد بين الواضح أو الدالة الدنيوية ("الذهن"، "المعنى") من ناحية والدالة اللا دنيوية ("الوسائط") من ناحية أخرى فقد يقال إن أونج يفكر فى مفاهيم العلامة والتقنيات إلى أقصى تماسك لها. وتبدو أعمال ديريدا فى هذا السياق كتفكير راديكالى فى تقلب الفروق بين التجريبى

(1) Ong. 1971, p. 25.

والفائق، بين المثالى والتجريبى، الواضحة فى أعمال أونج وغيره عن السبل التى تُحدث بها التقنيات المتباينة للعلامة (الشفاهية، الكتابة اليدوية، الطباعة، الوسائط الإلكترونية) تصورات مختلفة عن الذاتية أو المعرفة أو المجتمع أو حتى التفرقة بين الإنسان والحيوان. وبالنسبة لأونج فإن أية تقنية اتصال فى أثناء استيعابها تبنى فكرًا يتوافق مع النسبة الخاصة من الحواس التى تشملها هذه التقنية بعينها. وفى هذا السياق فالعودة لأعمال ديريدا تعنى مواجهة مقاومة للاستيعاب التام للمجاز الحقيقى الوجود أو تحليله عقلانيا. والتفكيكية تتناول الإلغاء الجارى فى وصف أونج دون إنكار التأثير الحاسم لتقنيات العلامة على البنى أو المؤسسات الفكرية. والتقنيات الجديدة للتعبير وحفظ السجلات يوسع دون شك نطاق ما يسميه ديريدا فى لقاء مع برنارد شتيجلر "الوضوح"[١] ونطاق المعنى. إلا أن ديريدا يقول له إن «المعنى والوضوح لا يستطيعان أن يمدا نفسيهما - على أساس ما تسميه "القائم بذاته" ومباعدة "القائم بذاته" (أى سهولة الفهم وإعطاء القدرة على القياس والتمييز) - دون مضاعفة ما يشكل ظروف هذا التميز، أى المباعدة واللا معنى والفارغ والفاصل وكل ما يشكل حدا بين المعنى واللا معنى»[٢]. فيمكن للمرء أن يبين مثلا كيف أن الشفاهية البدائية لا يمكن تصورها دون قدر من المكانية (الواضحة فيما يسمى "أماكن" لأنساق الذاكرة الشفاهية/الكلامية مثلاً). والكتابة تعرقل التضاد بين السمعى والشفاهى وبين المكانى والبصرى. وبينما تتيح بعض أنماط الوضوح فى الفهم فهى فى حد ذاتها بلا معنى: «ما من مجتمع بلا كتابة (دون سجل للأنساب وحساب وحفظ فى سجلات)، بل ما من مجتمع حيوانى يخلو من علامة إقليمية»[٣]. ويواصل صاحب كتاب "التخطيط فوق الصوتى" فيقول: «وليست هذه

(١) المصطلح لشتيجلر، انظر ما يقوله أونج عن "البنى الفكرية".
(2) Derrida and Stiegler, Echographies, 1996, p. 121.
(3) Points, p. 84.

عبارة سلبية أو عبثية. فما يدعم وضوح الفهم ليس الواضح للأفهام – بطبيعته وببنيته الهندسية اللا كمية». ومن هذا المنظور «التقنية ليست واضحة للفهم»، و«الآلة ليست واضحة للفهم» (ص١٢١).

وهناك نقطة تمييز أخرى هي أن أونج ومدرسة تورنتو تقعان مرارًا في مغالطة الخلط بين الظروف التجريبية والغيبية. وهما ينشئان تقنيات للعلامة لحالة مستحيلة كرد على أي سؤال تقريبًا بما في ذلك أصل الفكر التجريدي وطبيعته. إلا أن التقنية نفسها تعد مفهومًا وبالتالي لا تتحول إلى مصطلح يستمد من خلاله الفلسفي نفسه[١]. كما لا يمكن للمرء أن يزعم أن مفاهيم فلسفية كالعقل النظري أو الكوني أو الحقيقة الخلو من السياق مجرد تأثيرات لتاريخ ما من التقنيات، لأن هذه المفاهيم الفلسفية تعتبر أساسية بالنسبة لوجهة النظر التي تطرح هذه المزاعم (العلية مثلاً أو مفهوم التاريخ باعتباره الأفق بالنسبة للباحث في مجال الكتابة). وكما يقول ديريدا عن سعي هيجل لاستبعاد ما نسميه تقنية أصيلة من وصفه للمنطق التطوري المتأصل في التفكير والعلامة: «ولا يكفي أن تعكس التراتبية ... لكي تضفي ضرورة على التقنية وعلى إعداد نظائرها، أو لكي تغير الآلية أو النسق أو الحقل»[٢].

ووجهة نظر ديريدا بأن «فكرة العلم نفسها نشأت في حقبة ما من حقب الكتابة» (١٩٧٦، ص٢٧) قد تبدو كعبارة لمدرسة تورنتو، ولكنها تتحاشى يقينها.

---

(١) يؤكد مارشال مكلوان أن «هايدجر يركب لوح التزلج على الموج الإلكتروني كما ركب ديكارت الأمواج الميكانيكية» (McLuhan. 1962. p. 248). هذه الحتمية التقنية أكثر تبلدًا من أن يسمح لها بالوقوف كأن أفكار التقنية والعلية والفكر لا يجرى التعامل معها على مستوى التساؤلات الواردة في أعمال هايدجر. ولا شك أن مكلوان يوجهنا نحو التحامل الشفاهي/السماعي والحرفي في أوصاف هايدجر للتقنية والتي بذل ديريدا كل جهد لإبرازها.

(2) 1982. p. 108.

وبينما يفتح ديريدا مسألة الطبيعة البشرية باعتبار أنها تحددها بناها الترقيعية فإن مفهوم التقنية لا يمكن أن يصبح همه. ومفهوم التقنى لابد أن يخالف نفسه لصالح فكرة عن "تقنية أصيلة".

ويصبح هذا مصطلحًا شبه فائق، أى يعمل كمفهوم متغير أو كأرضية أو ظرف عام فى لغة خطاب، لكنه فى الوقت نفسه يتشكك فى القوة الأساسية أو التعليلية لأية أرضية أو ظرف(١). إذا فالمصطلح لا يميز التقنيات التجريبية كما تفعل مدرسة تورنتو. ومن تأثيرات هذا الشبه فائق أنه لابد أن يفكك مفاهيم التقنى (باعتباره أداة، آلة، جراحة ترقيعية) وكذا مفاهيم النفس أو الوعى الإنسانى: «علاقة الذاكرة بالأسلوب، بالأداة، بالكتابة، بالعلامة، إلخ، لا تكون علاقة مظهر خارجى أو مغايرة. ويصل هذا إلى حد القول بأن المظهر الخارجى للتقسيم، للفصل، هو الصلة، الرابط الأساسى بين ذاكرة التفكير وما يسمى الخارج التقنى-العلمى بل الأدبى»(٢). وعلى أساس قراءة لكتاب **Of Grammatology** يقول برنارد شتيجلر إن تاريخ الإنسان ليس إلا تاريخ تجسيد "الذاكرة"، أو بالأحرى "ذاكرة" لا تصبح كذلك إلا من خلال التجسيد، وتشكل سمات وقدرات لا تصير "بشرية" إلا بهذه التكملة أو الجراحة الترقيعية(٣). وهو تجسيد لا يسبقه استبطان، بل يفصل فى أمره، أو فى كتاب ديريدا المشار إليه منذ قليل «الفصل هو الصلة، نقطة الاتصال الأساسية»، بين ما يسمى الاستبطان الحى و التقنية.

و التكميلية الترقيعية «ليست مادة و لا جوهرا للإنسان. إنها التلاعب بالحضور و الغياب، فاتحة هذا التلاعب التى لا يستوعبها أى مفهوم فائق أو

---

(1) انظر Bennington, 1993, p. 168.
(2) Derrida, 1986b, pp. 109-10.
(3) Stiegler, 1994.
وللاطلاع على بعض التحفظات على دراسة شتيجلر، انظر بننجتون، ١٩٩٦

وجودى. من ثم فهذه الخاصية فى الإنسان ليست ملكًا للإنسان؛ إنها خلع المناسب بصورة عامة؛ إنها خلع المتميز والمناسب بصفة عامة، الاستحالة - وبالتالى الرغبة - فى تقريب الذات». هذه التكميلية فى تلاعبها بالحضور والغياب «تسبق ما قد نسميه الإنسان وتمتد خارجه» (١٩٧٦، ص٢٤٤). تسبق تمييز الإنسان عن الحيوان، وعن الآلة. وأرى أن رد جريجورى بيتسون السريع الموجز على السؤال «هل بوسع الآلات أن تفكر؟» مفيدًا للغاية فى هذا المقام:

> «لننظر الآن لبرهة فى التساؤل عما إذا كان الحاسوب يفكر. أرى من جانبى أنه لا يفعل. فما "يفكر" ويخوض فى "التجربة والخطأ" هو الإنسان ثم الحاسوب ثم البيئة. والحدود بين الإنسان والحاسوب والبيئة مصطنعة تمامًا ووهمية»[1].

إن بيتسون فى الحقيقة يفكك بضربة واحدة التمييز بين الطبيعى والتقنى. ومن الصعب أيضا ألا نقرأ فى هذه الرؤية استباقًا لآراء ديريدا عن الهبة التى يتعذر رفضها، وهى أن لكل فكرة أو حدث هناك دائمًا آخر ما، سياق ما يعمل بالفعل، هبة اللغة أو لغة لم يخترعها المرء بل يتوارثها كشرط لهويته وقدرته على التواصل، حتى وإن كانت ما يود المرء أن يصده أو ما كان قانونه مما يرغب المرء فى رفضه. مثل هذا المنح لا يمكن تصوره كجزء من النسق الذى يتيحه. «إذن فمن بداية المباراة ونحن فى داخل حالة تحول الرمز الطبيعى إلى تقليدى» (١٩٧٦، ص٥٠). علامة - حتى إن كانت غصينًا يشير إلى طريق - هى بالفعل تحول الطبيعى إلى تقنى. وفى تناوله وصف ليروى جورهان لأصل الكتابة فى نسب المعنى يطرح ديريدا قراءة تنطبق بالقدر نفسه على ما كتب أونج عن البنى الحسية وتحولها إلى بنى فكرية:

(1) Bateson, 1973, p. 458.

«أقيم تاريخ الكتابة (عند لـيروى جورهـان) كمغـامرة للصلات بين الوجه واليد. ولنحدد هنا أن تـاريخ الكتابـة لا يفسر بما نظن أننا نعرفه عن الوجه واليد، عـن اللفتـة، عـن الكلمة المنطوقة، وعن الإيماءة. بل علينا أن نوتر هذه المعرفـة المألوفة، وأن نوقظ معنى لليد والوجه من منظور ذلك التاريخ».

(١٩٧٦، ص٨٤)

في هذا السياق قد يقول المرء لا أن التفكيكية هي "إعادة تحديد موقـع التقنـي داخل الإنساني"[١]، تعريف معرض لخطر تحويل التفكيكية إلى نوع من علم الإنسان اللا جوهري، بل هي إعادة تحديد موقع "تقنية تعويضية" بكل كيانها ومعناها.

إذن فالتفكيكية تقلق المفاهيم المتلقاة عن الإنساني والتقنـي بالتوكيـد علـى صلتها التكوينية التبادلية أو تفككها التكويني. ولا يمثل أي من المصطلحين الركيزة التي يمكن فهم الآخر في علاقته بها. إذن فالتقنية لا تعتبر أداة للإنساني من ناحية، ولا يعتبر الإنساني نتيجة للتقنية أو موضوعا محسوبًا تمامًا للبيان العلمي. فهويـة الإنسانية علاقة تفاضلية بين الإنساني والتقني. بين المكملات واللواحـق. ولننظـر الآن في جانب آخر من جوانب فكر ديريدا عن التقنية.

اختراع الآخر

إن آراء ديريدا عن التقنية تؤكد على تقنية تعويضية أو تتمة تشكل الإنساني وتتحدى أية تفرقة صرفة أو جوهرية بين مفهومي الإنـسان والآلـة. لكننـا نقـرأ

---

(1) Beardsworth, 1996, p. 149.

فى الوقت نفسه أن «التفكيكية لا تنفصل عن تساؤل عـام عـن التقنـى والتفكيـر التقنى... فالتفكيكية لا شيء بدون هذا التساؤل»[1]. أى إن التفكيكية تسعى لكـشف التواطؤ وإبطاله بين النزعة الإنسانية والمشروعات التى تضفى على التقنى مثاليـة باعتباره متلازمة نسق مؤكد تمامًا لعناصر شكلية يمكن حساب بنيتها أو تقنيتهـا – مفهوم عن تقنية ألحقت تمامًا بالمنطق. وهذه هى التقنية فى صورة بـرامج بحـث وتطوير، وعلى شكل سبرانية أو ذكاء اصطناعى أو أنواع أخرى من نظم شكلية:

> «تقنية الحواسب وبنوك المعلومات والـذكاء الاصـطناعى وآلات الترجمة وما إليها كلها بنيت على أساس الثبات الذرائعى للغة محسوبة. والمعلومات لا تفيد بمجرد إعطاء محتوى معلوماتى، فهى تعطى شكلاً (in-formiert "formiert zugleich). فتضع الإنسان فى شكل يسمح له بضمان سيطرته على الأرض وما وراءها»[2].

وعلى خلاف كثير من أعمال أونج تركز أعمال ديريـدا علـى التمزقـات السياسية والمؤسسية التى تلازم الابتكار التقنى. هنا وعلى النقـيض مـن نزعـة مكلوان الإنسانية الليبرالية يتطلع ديريدا إلى الماركـسية. والتفكيكيـة غلـو فـى الماركسية فى رفضها رؤية نفسها باعتبارها قاصرة على النتائج النظرية: «لـيس لأية تفكيكية أن تكون "نظرية" بدءًا من مبدأها نفسه. فهى ليست مقـصورة علـى مفاهيم، أو على محتوى أفكار، أو على لغات خطاب» (١٩٩٥c، ص٢٨). ويظـل

---

(1) Derrida. 1986b. p. 16.
(2) Derrida. 1983. p. 14.

ماركس «أحد أوائل مفكرى العلم التطبيقى»[١]. «أدرك ماركس جوهر التقنية»، ثبات التقنى فى العلم واللغة والسياسة، بل ثبات وسائل الإعلام (كالصحافة مثلاً)[٢]. وهو يرى التقنيات ووسائل الإنتاج متغيرة حسب قوانين غير تلك التى يحددها الاستخدام البشرى. وهو أيضًا أحد مفكرى الماضى القلائل الذين أخذوا عدم قابلية التقنية واللغة وبالتالى تقنيات البث للانفصال على محمل الجد»[٣]. وكتب ماركس فى سنة ١٨٥٦ قائلاً: «يبدو أن كل اختراع أو تقدم نحققه يؤدى إلى إضفاء حياة عقلية على القوى المادية وتحويل الحياة البشرية إلى قوة مادية»[٤]. أما أونج فيبالغ فى تقدير تقنيات الاتصال على حساب الميكنة الزراعية مثلاً أو تحسين نظم النقل. من ثم فهو يرتكب نوعًا من المثالية فى تركيزه على التقنيات الشديدة القرب من الحياة الفكرية فى مقابل البقاء الجسدى. وبالتزام الماركسية بالرأى القائل إن الظروف الاجتماعية الواقعية هى التى تبنى الوعى والمعتقدات الإنسانية لا العكس، وبوعيها بالنتائج الاجتماعية والسياسية والفكرية للتغيرات التى تطرأ على تقنيات الإنتاج، يبدو أنها تدعم فى مبادئها الأولى رفضًا لفهم أرسطى للتقنية يعتبرها مجرد أداة. إلا أن سرد التحرر الذى ظل ماركس ملتزمًا به يتصور تحرر فاعل إنسانى جمعى ما من تأثيرات الهيمنة من جانب ما ينبغى أن يكون أدواته، وهو منظور للجوهر الإنسانى غير المحدود الذى لايزال يدخل ضمن الفهم الأرسطى للتقنية.

يرى العالم المعاصر كلاً من البرمجة المكثفة للاختراع ورسملة التغيير التقنى من جانب الشركات المتعددة الجنسيات والدول القومية تحت عنوان "التنمية" و"الدفاع". ولا يكاد أى نظام حاسوبى جديد يظهر حتى يتقادم. وسرعة التغيير

---

(1) Derrida, 1994, p. 170.
(2) Derrida and Stiegler, 1996, p. 141.
(3) Derrida, 1994, p. 53.
(4) Marx, The People's Paper, نقلاً عن Eagleton, 1997, p. 44.

تؤدى إلى إيجاد مفارقة تاريخية مستمرة مع حاضر يحاصره مستقبله. إلا أن هـذه الروح الإبداعية الطاغية لها أيضا تأثيرات غير منتظرة. فكلما تسارع الإبداع الطاغى وزادت قوة الاقتصاد قلت القدرة على حساب المستقبل، وهذا العجز عن حساب المستقبل له أعراض منها تزايد المتنبئين وقصص العلم التخيلى فى محاولة لاستشرافه.

فى كتابه **Echographics** يتناول ديريدا الصلة بين علم الاتصالات وما يقبل التنبؤ وثورات أواخر ثمانينيات القرن العشرين وأوائل تسعينياته:

> «أرى من جانبى أن التحولات التقنية كالهاتف والفاكس والتليفزيون والبريد الإلكترونى والشبكة العالمية سيكون لها أثر على ما يسمى "التحول الديمقراطى"، حتى فى بلدان الشرق، يفوق كافة لغات الخطاب الداعمة لحقوق الإنسان»[1].

إلا أن ديريدا لا يرى فى التقنيات الإلكترونية الحديثة ما يعين على إدراك المثل الإنسانية الليبرالية. والحقيقة أن "القرية العالمية" الدفيئة لدى مكلوان ما هى إلا عملية متنامية من إضفاء الطابع الافتراضى. فالمفاهيم القديمة عن النطاق العام جارٍ تمزيقها من قبل «أجهزة وسائل الاتصال التقنية وإيقاعات المعلومات والاتصال الجديدة وانتشار القوى التى تمثلها هـذه الأخيرة» (١٩٩٤، ص٧٩). وتساعد تقنيات الاتصال على انتزاع ثقافات العالم من جذورها بقطع الصلة بين هوية الذات ووحدة المكان. وهنا تتخذ أزمة الطبيعى السائدة شكل واقعية عامة. وتطلق تقنيات الاتصال:

---

(1) 1996 b. p. 82.

> **«أنماطًا جديدة من التملك ... بما تفرز من بنيـــة جديـــدة للحدث وافتراضيته (تبتكر وتحدِّث فى آن، تطلق وتكـــشف فى آن، تُحدث وتسلط الضوء فى الوقت نفسه. وهو تحول لا يؤثر على الحقائق وحدها، بل على مفهوم مثل هـــذه "الحقـــائق". مفهوم الحدث نفسه»[١].**

وقوة وسائل الإعلام تجعل الساسة التقليديين زائدين عن الحاجة – فالسياسة المعاصرة تحددها بنود عرضها المكثف – وتحل فعليًا محل القدرات التى تمنحهـــا للساسة مؤسسات كالمجلس النيابى. كما أن إضفاء الطـــابع الافتراضـــى وعولمـــة الاقتصاد قلصا سلطة الدول القومية. و «تغيرت العلاقة بين التشاور واتخاذ القرار ووظيفة الحكومة نفسها، لا فى ظروفها التقنية وزمانها ومكانها وسرعتها وحسب، بل فى مفهومها دون أن يدرك ذلك أحد إدراكًا حقيقيًا»[٢]. والوظيفة الأساسية لأيـــة حكومة قومية حاليًا إدارة إقليمها فى فوائد رأس المال الدولى ("جعل بريطانيا أكثر تنافسية"، "البراعة فى الاستثمار"، إلخ).

«قرن الماركسية سيكون قرن اللا مركزية العلمية-التقنية الفعالة لـــلأرض، وللسياسة الطبيعية وللبشرية فى هويتها الوجودية-اللاهوتية أو ســـماتها الوراثيـــة، وللأنا الواعية – ومفهوم النرجسية نفسه الذى تعتبر تناقضاته الموضوع الـــصريح للتفكيكية. وهذه الصدمة تنكرها الحركة نفسها التى يسعى بهـــا المـــرء لتخفيفهـــا، لامتصاصها، ولاستيعابها ودمجها»[٣].

---

(1) 1994. p. 79.
(2) 1994. p. 79.
(3) 1994. p. 98.

يمثل التطور المتسارع لتقنيات الاتصال وطوبولوجيا الافتراضى "تفكيكية عملية" (١٩٩٦ب، ص٤٥) للمفهومين التقليديين للدولة والمواطن المقيدين بإقليم آمن. وهناك حاجة لإحداث تغيير جذرى فى الحقوق الدولية (١٩٩٦ب، ص٨٧) لتصور مجتمع ديمقراطى غير مقيد بحدود دولة قومية.

ومن تصور التقنية كجراحة ترقيعية تغير طبيعة مستخدمها الظاهرى عليه أن يتذكر أن الاختراعات التقنية دائمًا تسبق مفاهيمها وتؤدى لتحولات غير متوقعة. وهذا التفكيك للمنظومة الأرسطية يساعد على اعتبار كل اختراع غزوًا لغيره، فغير المتوقع يضرب المعايير التى كان سيؤسر فيها. وهذا التجاوز لأى شيء قد يكون من نواتج نهج إجرائى أو من مفاعيله هو ما كان يعزى فى العادة لـ "عبقرية" (فى مقابل الموهبة) أو لطفرة فى "الإلهام". ويكرس مقال ديريدا بعنوان "النفس: اختراعات الآخر" بضع صفحات منه فى هذا الصدد لنظرية شلينج عن العبقرية والإلهام، وهما مصطلحان تراثيان تعافى بهما اختراع الآخر هذا باعتباره جزءًا من فلسفة عن الذاتية(١).

من ثم لا ينبغى أن نقول ببساطة إن الآلات التى تنجح فى اختبار "تورينج" لن تفعل شيئًا سوى الكشف عن تقنية فى البشرى موجودة "دائمًا بالفعل". وهو استنتاج يجعل التفكيكية مجرد رأى أو عملية فلسفية ضمن سائر الآراء والعمليات يرمى شباكه الشاملة فى مستقبل جُعل واضحا باعتباره المزيد من الشيء نفسه.

والتفكيكية تؤكد منطقًا خاصًا بالمستحيل، بغير المتوقع، بما لا يُبنى أو يُحسب أو يبرمج:

---

(1) 1989 b. pp. 58-60.

ترك الآخر يأتى ليس جهودًا مفتوحًا لأى شيء. لا شك أن مجيء الآخر إن كان لابد أن يظل غير قابل للحساب وعارضًا بصورة ما (يحدث أحدهما فى الآخر فى الصدام) يفلت من أية برمجة. إلا أن هذا الجانب العارض من الآخر لابد أن يكون مغايرًا فى علاقته بالعامل العارض القابل للاندماج فى أية حسبة، وكذلك بغير القابل للحسم الذى يتعين على نظريات الأنساق الشكلية أن تتعامل معه. وهذا الاختراع للآخر تمامًا يتجاوز أية حالة ممكنة[١].

تمثل التفكيكية رفضنا للرأى السائد منذ القرن السابع عشر القائل بأن الإنسانية تدرك بالضرورة ما عملته بشكل أفضل مما لم تعمله. فمجيء الآخر وإمكانية الحساب يدعوان لحكم لدرجة أن حالتهما غير قابلة للحسم. هذه اللحظة التشريعية تنطوى على تفاوض ضرورى وحتمى مع ما لا يعرفه المرء وتضع المفاهيم التى كان يمكن للمعرفة أن تحمى نفسها بها فى أزمة. وهى تتحدى على سبيل المثال مفهوم الاختراع، فالاختراع هو ما ما يمكن نسبه لذاتية بشرية، فردية أو جماعية، مسؤولة عن اكتشاف وإنتاج شيء جديد ومتاح للكافة[٢]. وبما أن مفهوم الاختراع لابد من أن يعاد اختراعه هو نفسه فإن ديريدا غير راضٍ عن الرأى القائل إن أى اختراع لابد أن يترك مكانًا للقلق بعرقلة الحالة المتاحة له. و"اختراع الآخر" يتجاوز كلاً من المنتِج المحدد والمفعول المدرَك. وكما تشير الإضافة المزدوجة ("اختراع الآخر") فهى تنتج عدم قابلية الحسم فيما يتعلق بالفاعلية.

---

(1) Derrida, 1989b, pp. 55-6.
(2) Derrida, 1989b, p. 47.

والتجريب فى شكل الكتاب من خصائص هذا الابتكار(١). وعدد من نصوص ديريدا فى شكل مقال مطول لعدد جمعى من الأصوات. ويستعين جلا (Glas, 1986a) بأعمدة مزدوجة وجهًا لوجه على كل صفحة فى تفاعل تعددى وقراءة مستعرضة. وهذه الابتكارات فى الشكل تساعد على إبراز الافتراضات والقيود المتأصلة فى تصور الكتاب المخطوط كإجمال مغلق على تيمة أو معنى بعينه، وهو إجمالٌ هويته وحالته وملكيته مضمونة عبر أعراف معترف بها على نطاق واسع تتعلق بحقوق الملكية واستخدام العناوين وترسانة كاملة من المراسم المتوارثة للقراءة والتأويل.

كتابة نص كهذا يعد شغلاً لفراغ إنشانى يتجاوز بالضرورة قدرات الكاتب الحسابية. وأى فعل كتابة يقع بالطبع فى فخ منطق ما لا يمكن التكهن به؛ فيقول الشاعر جون آشبيرى مثلاً: «لو لم أكتب لما كانت لدى أية فكرة عما يمكن أن أكتب. وأرى أنى أكتب حتى أجد ما يجب أن أكتب»(٢). لكن ديريدا يجرب بالتأثيرات النفسية والعقلية للأشكال الجديدة للآلة النصية. وهذه التأثيرات تشمل "الخوف":

> «"أنا خائف": ليس هذا أنا تمامًا، ولا الخوف خوفى تمامًا. هذه أيضًا مهام فى النص، فى منطق المشهد الذى يجرى تمثيله فيه. الخوف لأن الجواد الذى أمتطيه — النص — القوة النصية

---

(١) يرى ديريدا أن اعتبار النص/العلامة قطعة تقنية لا يعنى تنزيله إلى أداة إسمانية كما يبدو، بل يعنى الإقرار بأن هذه التقنية لها أنماط وجود من نوع خاص دون الانزلاق إلى النزانعية العكسية لدى أنصار الحتمية التقنية. وديريدا هنا يستجيب لمطلب جلبرت سيموندون بوضع فلسفة محددة للتقنية (انظر Dumouchel, 1993). كما يتحدى سيموندون التصور السائد للتقنية كأداة. فتعريف آلية ما بوظيفتها معناه حذف خصوصيتها التقنية. فلفظ "ساعة" مثلاً قد ينطبق على آليات مختلفة تمامًا – فالوقت قد يقاس بالماء أو بتآكل نواة ذرية، أو بخصائص تذبذبية المعادن المحض أو بغيرها من الوسائل الأخرى. وللأشياء التقنية واقع وقوانين تطور مستقلة عن موقف مستخدمها.

(2) John Ashbery, "Pourquoi écrivez vous?", Liberation, March 1985, p. 47.

> التى أركبها لابد أن يكون أقوى منى، لابد ألا يسمح لأحد بأن يسيطر عليه، بأن يقهره أو يتسيد عليه بالشكيمة التى لديه أو التى أضع فى فمه. وإلا فهو يفقد طرافته. أنا خائف لأنه يهمنى (ça me regarde)، لأن الشىء الآخر يرقب ما أفعل وينتصر علىّ فى اللحظة التى أقوم فيها بأى نوع من مناورات السيطرة. أحاول أن أشرح القانون الحاكم لهذه العلاقة لدى جلا ولماذا يكون أنا من يُقرأ أولاً بما أزعم أنى أكتب ...»[1]

تستعين كتابات ديريدا وبصورة غير حسابية بالتأثيرات غير المتوقعة بالتقنيات المستحدثة الهادفة وبآلات مصغرة كجراحات ترقيعية لفعل الكتابة "الخاص به".

وفى هذا السياق فما سمى فى القسم الأول من هذا المقال "فنية أصيلة" يصبح موضع مقاومة لا تقبل إضفاء طابع رسمى عليها لطموحات العلم التقنى أو لمحاولات الذكاء الاصطناعى لإعادة بناء العقل كمنظومة رسمية آلية مستقل[2]. كان هذا واضحًا بالفعل فى رأى جريجورى بيتسون الذى استشهدنا به من قبل. وما ورد فيه باعتباره

---

(1) Derrida. 1995. p. 66.

(٢) يبين هوبرت دريفوس الاستمرارية بين مشروعات كهذه فى الذكاء الاصطناعى والتراث الفلسفى ذى الألفين والخمسمئة سنة الذى انتقده هايدجر وويتجنشتاين لتصوره المعرفة الإنسانية باعتبارها مستقرة فى نظريات وفى مبادئ يمكن كشف ماهيتها وتحليلها برمتها إلى عناصرها الأولية. ويفند دريفوس الافتراضات المسبقة الأساسية لمشروع جون مكارثى لإضفاء طابع رسمى على الذكاء الاصطناعى (أى إن التفكير منظومة واسعة من الاستدلالات:
«يتصور مكارثى "منظومة ... تمثل ما تعرف عن العالم بصورة عامة، عن الموقف الخاص وعن أهدافها بعبارات فى المنطق". وأظن أن هناك سببًا عامًا لعدم قدرة مشروع كهذا على النجاح. وما له أهمية كما توحى البدهيات ذات الصلة يتوقف على السياق الراهن. إلا أن طريقة تصنيفنا السياق الراهن تتوقف هى نفسها على المعلومات ذات الصلة. ولا تمثل هذه الدائرة مشكلة تخضع لتقديرات تقريبية لأن المشكلة هى كيفية البدء أصلاً. بل تبدو كإشارة إلى أن الناس لا تستطيع أن تواصل بتحديد السياق أولاً ثم البحث عن المعلومات ذات الصلة بذلك السياق ولا بالبدء بإيجاد المعلومات ذات الصلة ثم الاستعانة بها فى تحديد السياق. ويبدو لى كما يبدو لـ ميرلو بونتى أن كلا من العقلانية باستدلالاتها والتجريبية بمزاعمها بأننا نعول على بيانات الذاكرة المصاحبة مقدر لهما الفشل».

البداية التى تجعل تفكير الآلة وتفكير الإنسان ممكنين هو ما يسميه ديريدا "نعم" مسبقة أو الانفتاح على الآخر أو الوضع فى السياق. وهذا أيضا ما يحول دون تصويره كمنظومة رموز شكلية مغلقة على نفسها بصورة محسوبة تمامًا[١].

إذن فالتقنية لا يمكن أن تكون موضوع التفكيكية باعتبارها نهجًا تحليليًا أو نقديًا. فالتقنية "فى التفكيكية" بوصفها شرط وجودها: لأن أية إضافة ترقيعية تبدأ تحقيق المفاهيم الأرسطية والعلمية للتقنية وتمنعها فى الوقت نفسه. وبالنسبة لطموحات العلوم التقنية والذكاء الاصطناعى قد تبدو هذه الـ "نعم" المسبقة عمدًا مبهمًا أو اشتباكًا قبل نظرى مع آخر ما غير قابل للإجمال، لأنه دائمًا مفترض مسبقًا. وبالنسبة للنزعة الإنسانية الميتافيزيقية قد تقدم نفسها كآلية أو كمحرك شبه ميكانيكى يبدو دائمًا كأنه يعمل من تلقاء نفسه، ككفاءة لا يمكن حسابها.

تجارب ديريدا مع آلات البيان فى جلا وفى مواضع غيره تجعل هذه الأشكال الغريبة من الحوار إرهاصات حقيقية لما قد يكون عليه اختبار "تورينج" فى المستقبل. فهو لن يشبه الإنسان الآلى الناطق العادى فى العلم التخيلى، بل شكل غريب من الكتاب أو نص تشعبى. وقد يكون أقرب إلى تكرار لقوة واعية غير مشكوك فيها منه إلى شيء فى حالة غير محسومة ومعلق بين قطبى المحاكاة "الصرفة" و"الشيء نفسه". وقد تقارن حالته بالطريقة التى يشير بها الاسم "شكسبير" (كقولك «يقول شكسبير إن ...») ولا يشير فى الوقت نفسه إلى إنسان ويعمل بمقتضى مجموعة مختلطة معقدة من السمات والافتراضات الفلسفية والنفسية والنظم التشريعية وأنماط القراءة تشكل معًا التأليف. إلا أن آلتنا الافتراضية قد يستحيل تقديرها وساخرة وتفكك كافة الخصائص المباشرة التى تشكل الشخصية

---

(١) يمكن تطبيق أراء دى مان عن تضارب التأويل النصى هنا. فأى وصف كلى لنص ما من منظور بناه الشكلية مستحيل لأنه سيقتضى دائمًا تأويل المعنى. وفى المقابل فأى تحديد نهائى للمعنى مستحيل لأن البنى الشكلية تسمح بما هو أكثر من تأويل واحد.

(حتى "شكسبير" يصبح شيئًا آخر إذا قرئ وفق مجموعة مختلفة من الأعـراف، أو إذا نُقل عبر حدود ما بعيدًا عن المفاهيم الأوروبية عن قوة الفـرد وعـن بعـض التصورات عن الحَرفي والمجازي).

آلتنا الافتراضية ستعزز حالة الإنساني باعتبارها لحظـة خاصـة، ولكنهـا ليست فريدة لصياغة جزئية. وبعض هذه القضايا متوقع في حالة برامج الـشطرنج الحاسوبية. فللتعامل مع الخصوم الآليين لا يمكن للاعب بشري عاجز عـن تتبـع الحسابات المعقدة التي تؤدي إلى تحركات الآخر أن يعامل البرنامج كنظام شـكلي آلي، أي كحاسب آلي. فلابد من تجسيد واعٍ – لابد من اللعب مع الآلة كأي خـصم آخر. والإحساس بالتفاعل مع عنصر آلي آخر هنا ينجم عن اتخاذ هـذا الطريـق المختصر، أو"موقف عمد" كما يسميه دانييل دينيت. والشيء نفسه يصدق حتى على صور محاكاة استخدام اللغة الموجودة حاليًا: فالمعنى يبـدو مختلقـا فـي عـالمي بصورة لا تختلف كثيرًا عن توهم المرء أنه مخاطب بصفة شخصية حـين يطـالع برج حظ. ويبدو أن هذا يؤدي إلى سؤال: ما النقطة التي يصبح عندها توليـد أثـر المعنى متماسكًا وغير متوقع في الوقت نفسه بحيث تصبح له "حياة خاصة به"، أي يبدو كأنه ظهور "عالم" شخص آخر في عالمي؟ كما يتبين من أي اختبار تـورينج افتراضي ليست هناك نقطة أو حد واضح كهذا ولن يكون. بل سيكون هناك نـزع مكثف للألفة وتفكيك لكافة الافتراضات والأعراف والنظم الأساسية المخبـأة سـلفًا والتي تشكل ما لا يزال المرء يظن بسذاجة أنها "حياة خاصة به". وكما اتضح منذ ١٩٦٤[1] ستظل مسألة ما إذا كان العنصر الذي يجتاز الاختبـار شخـصًا أم آلـة مسألة قرار لا اكتشاف. ولكن أي قرار.

(١) انظر Putnam. 1964.

المصادر والمراجع

Bateson, Gregory (1973), *Steps to an Ecology of Mind* (St Albans: Granada).
Beardsworth, Richard (1996), *Derrida and the Political* (London: Routledge).
Bennington, Geoffrey (1993), 'Derridabase', in G. Bennington and J. Derrida, *Jacques Derrida* (Chicago, IL: Chicago University Press).
—— (1996), 'Emergencies' [rev. of Beardsworth and Stiegler], in *Derridas*, vol. 18 of *The Oxford Literary Review*, pp. 175–216.
Bynum, Terrell Ward and James H. Moor (eds) (1998), *The Digital Phoenix: How Computers are Changing Philosophy* (Oxford: Blackwell).
Calinescu, Matei (1993), 'Orality to Literacy: Some Historical Paradoxes of Reading', *The Yale Journal of Criticism*, 6, pp. 175–90.
Clark, Timothy (1988), 'Computers as Universal Mimics: Derrida's Question of *Mimesis* and the Status of 'Artificial Intelligence', *Philosophy Today*, 29, pp. 302–18.
—— (1992), 'The Turing Test as a Novel Form of Hermeneutics', *International Studies in Philosophy*, 24, pp. 17–31.
Dennett, Daniel (1988), 'Can Machines Think?', in Daniel Dennett, *Brainstorms: Essays on Designing Minds* (Harmondsworth, Peguin), pp. 3–25.
Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
—— (1978a), *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. and ed. John P. Leavey (Sussex: Harvester Press).
—— (1978b), *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1981), 'Plato's Pharmacy', in *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago, IL:. University of Chicago Press), pp. 63–171.
—— (1982), 'The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology', in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Sussex: Harvester Press), pp. 69–108.
—— (1983), 'The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils', trans. Catherine Porter and Edward P. Morris, *Diacritics* (Fall), pp. 6–20.
—— (1986a), *Glas*, trans. John P. Leavey Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).
—— (1986b), *Mémoires: for Paul de Man*, trans. Cecile Lindsay *et al.* (New York: Columbia University Press).
—— (1987a), '*Geschlecht* II: Heidegger's Hand', trans. John P. Leavey Jr, in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, ed. John Sallis (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 161–96.
—— (1987b), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1989a), *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and

Rachel Bowlby (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1989b) 'Psyche: Inventions of the Other', in Lindsay Waters and Wlad Godzich (eds), *Reading de Man Reading* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press), pp. 25–65.
—— (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge).
—— (1995), *Points . . . Interviews, 1974–1994*, ed. Elizabeth Weber, trans. Peggy Kamuf and others (Stanford, CA: Stanford University Press).
—— (1996a), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago, IL: University of Chicago Presss).
Derrida, Jacques and Stiegler, Bernard (1996b), *Echographies de la télévision* (Paris: Galilée).
Dreyfus, Hubert, L. (1981), 'From Micro-Worlds to Knowledge Representation: AI at an Impasse', in *Mind Design: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*, ed. John Haugland (Cambridge, MA: MIT Press), pp. 161–204.
Dreyfus, Hubert L. and Stuart E. Dreyfus (1986), *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer* (Oxford: Blackwell).
Dreyfus, Hubert (1998), 'Response to my Critics', in *The Digital Phoenix: How Computers are Changing Philosophy*, ed. T. W. Bynum and J. H. Moor (Oxford: Blackwell), pp. 193–212.
Dumouchel, Paul (1993), 'Gilbert Simondon's Plea for a Philosophy of Technology', *Inquiry*, 35, pp. 407–21.
Eagleton, Terry (1997), *Marx* (London: Orion).
Harrison, Harry and Marvin Minsky (1992), *The Turing Option* (London: ROC).
Heidegger, Martin (1997), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: Harper & Row).
Hood, Webster J. (1983), 'The Aristotelian Versus the Heideggerian Approach to the Problem of Technology', in *Philosophy and Technology: Readings in the Philosophical Problems of Technology*, ed. Carl Mitcham and Robert Mackey (London: The Free Press), pp. 347–63.
McLuhan, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press).
Ong, Walter J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologising of the Word* (London and New York: Routledge).
—— (1971), *Rhetoric, Romance and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture* (Ithaca, NY: Cornell University Press).
Putnam, Hilary (1964), 'Robots: Machines or Artificially Created Life?', *Journal of Philosophy*, 61, pp. 668–91.
Stiegler; Bernard (1994), *La technique et la temps, 1: La faute de Epiméthée* (Paris: Galilée).
Turing, Alan (1950), 'Computing Machinery and Intelligence', *Mind*, 59, p. 433–60.

١٤

التفكيكية والنسج

كارولين رونى

"النسج" اسم لفن أو مهارة أو تقنية تمارس منذ القدم وموجودة عالميًا، وهى عملية قوامها تضفير الخيوط لصنع قماش أو نسيج.

فى البداية نبدأ بالنسج جيئة وذهابًا عبر الصفحة. ومع أن هذه الحركة يمكن وقفها فإن استئنافها محتوم حتى تكون هناك كتابة وقراءة هنا.

إن انبهار التفكيكية بالنسج يمكن اعتباره إقرارًا بما تنطوى عليه النصوص من عمليات، لا سيما حين تتجاوز النصوص المعنية نصيتها وحالتها ككتابة لصالح لغة تعريفية. فى العمل على أعمال فلاسفة بعينهم - أفلاطون، هيجل، هايدجر- يقول ديريدا فى بعض المواضع إنه يتتبع خيط العمل المعنى أو خيوطه. وهو بصورة أعم يتأمل نشر "المجاز النسجى" للنصى (اللفظ **text** مشتق من اللفظ اللاتينى **texere** بمعنى "نَسَجَ") حيث لا ينبغى قبول مجازية هذا المجاز النصى ولا طبيعيته بسهولة. وبداية لو كانت مادية النص هى المطلوب تأكيدها من خلال الاستعانة بمجاز نصى فإن هذا سيعرقل ترجمة النصى إلى اللا نصى. وإذا اتبعنا

مقولة ديريدا أن «لا شيء خارج النص»[١] فإن بنية النص أو الاختلاق، أى عملية أو إنتاج النسيج، لا تختزل إلى إنتاج منطقى أو حتى إلى لغة بشرية. والشخصية النسجية تفك شفرتها فى نسيج الحياة، فى حين أن نسيج النص المكتوب لا يدل على قماش مجازى، بل إيقاعات الكتابة نفسها وأنسجتها وقماشها. إذن فربما تطلب مجاز النسيج أن يُقرأ باعتباره "مجازًا حرفيًا".

عندما يتحدث ديريدا عن عمله النصى فهو يفعل ذلك من منظور القطع والخياطة، وهو أمر ينطوى على عملية أو عمليات غير عمليات النسج كالحياكة أو الخياطة. هذا القطع والخياطة قد يُنظر إليها أيضًا كرموز جراحية أو متعلقة بالبستنة. مع ذلك فنقطة التمييز هنا أن فعل القطع والخياطة يساعد على العمل بما تم نسجه أو تخليقه. فإذا أمكن الزعم بأن زردشت نيتشه يتفلسف بمطرقة فربما أمكن لنا أن نقول إن ديريدا يتفلسف بمقص وإبر ... وخيط. بناء على هذا فالاسم "تفكيكية" يبدو أنه يختلف عما قد يسميه اللفظ "نسج"، وبالتالى يتأثر ويستنفر بأثر القطع الخاص بعملية تسمية. سأحاول أن أشرح. التفكيكية نقض البناء دون هدم البناء. يقول ديريدا فى "مقاومات": «ما يسمى "تفكيكية" يخضع لضرورة تحليلية، نقدية وتحليلية فى آن. وهى دائمًا مسألة نقض أو فك أو حل الأدوات والرواسب والافتراضات المسبقة والمؤسسات»[٢]. وقد أضيف أننى أحيانًا أرى التفكيكية تفكيكًا، كتفكيك القنابل، حيث تعمل التفكيكية ضد ما قد يكون مدمرًا وتقاتله. والتفكيكية فى الوقت نفسه تُدفع لتقاوم تفكيكًا بمعنى الكشف، حيث يفترض الكشف إماطة اللثام عن حقيقة يمكن تقديمها. وفى التفكيك التحليلى اللا متناهى الذى يقاوم النهايات الرؤيوية والحلول النهائية يظل الغطاء موجودًا.

---

(1) Derrida, 1988, p. 136.
(2) Derrida, 1988, p. 27.

فى بداية "صيدلية أفلاطون" يقول ديريدا: «إن إخفاء القماش المنسوج قد يستغرق قرونًا لنقض نسيجه»(١). هذا "الإخفاء" يشير إلى إخفاء «قانون تركيب (نص ما) وقواعد لعبته». من ثم فالقماش المنسوج قد يقال إنه يخفى ظاهره، يتلاعب على عدم التلاعب، أو يدعى أنه لا يدعى. وبعد صفحتين يقول ديريدا إن عليه أن يبدأ من جديد، وذلك بتكرار العبارة السابقة، ويواصل ليقول:

> **«المثال الذى سنقدمه على ذلك (إخفاء النص ونقض نسيجه) لن يكون رجل الدولة، وهو أول ما جال بخاطرنا، لا شك بسبب نموذج النساج ونموذج النموذج ومثال المثال – الكتابة – الذى يسبقه مباشرةً. وسنعود إلى ذلك بعد قطع طريق جانبى طويل»**(٢).

وهو لا يحدد طول هذا الطريق الجانبى. وبينما تلتقط خيوط رجل الدولة مرة أخرى فى "صيدلية أفلاطون" فإن نموذج النساج لا يعاد النظر فيه كما هو الغرض من هذا الفصل إلا فيما بعد، بعد عشرات السنين، لا سيما فى "مقاومات" وبصفة خاصة فى "دودة قز خاصة". ولكن ما الغرض من قطع طريق جانبى؟ قد يقال إنها المقاومة ضد الحريصة لكائن شديد الحرص لكى تمنح نفسك وقتًا، كما يقول مايكل ناس (١٩٩٦) فى إشارة إلى "وقت ما" لديريدا. وفى الأوديسا تشرع بينيلوبى فى النسج ثم تنقض ما نسجت لتبدأ من جديد ثم تعيد الكرة، فى حين أن رحلة عودة أوديسيوس إلى دياره تبدأ بالعودة، أى بالعكس. وبذلك لدينا اضطراران للتكرار – اضطرار للبدء من جديد واضطرار للبدء بالعودة – يبدو كل منهما

---

(1) Derrida, 1981, p. 63.
(2) 1981, p. 65.

قريب للآخر (كل منهما بداية بالتكرار). وبينيلوبى التى تظل فى فعل النسج أبدًا قد يقال إنها هناك دائمًا حيث يجدها أوديسيوس متأخرًا. وفى "مقاومات" وبعد أن يقدم ديريدا نبذة عن رحلة التفكيكية – مم تنطلق، وما يدفعها – ينفصل بما قد يُسمع كأنه إذن يمنح فى صورة استشهاد. وهو استشهاد من خطبة شيطان جوته ومعه ترجمة له على النحو التالى: «صحيح أن صنع الأفكار يشبه نول النساج، حيث ترفع الدواسة آلاف الخيوط ويسرع المكوك جيئة وذهابا دون توقف؛ ثم يدخل الفيلسوف...»(١). ويقطع ديريدا الترجمة عند هذه النقطة ليؤكد أن «هذا التأخير من الفيلسوف الذى يصل متأخرًا ليحلل الحقيقة...»

وعندما يعلن ديريدا فى "صيدلية أفلاطون" الانطلاق فى طريق جانبى طويل بعيدًا عن "رجل الدولة" فهذا لأنه هو ونموذجه للنساج جالا بالذهن قبل الأوان. وتجاهل "رجل الدولة" هو ما يضطرنى للذهاب إليه، لإعلان طريق جانبى، طريق متقاطع، لأن الغرض منه عكس الطريق الجانبى الذى أعلنه ديريدا. وما هو على المحك فى ذلك هو ما قد يعنيه اتباع ديريدا دون الاكتفاء باتباعه. وهذه مسألة أخذ فى الحسبان ارتباط العناوين غير التفكيكية على أمل دائمًا غير مؤكد فى اللقاء، وهى نقطة سنعود إليها فى ختام هذا الفصل.

عندما يستشهد ديريدا بنفسه بادئًا مرة أخرى من بداية "صيدلية أفلاطون" فهو يوجد جيبا فى نصه (وهو شيء نبهنا هو نفسه إليه)، وما ينبجس فى هذا الجيب هو على الأقل "رجل الدولة". وما سأحتاج لعمله فى ضوء قيود العمل هو اتخاذ طرق مختصرة بقدر المستطاع ثم أواصل.

(1) Derrida, 1998, p. 38.

مثال النسج

فى "رجل الدولة" لأفلاطون يرد النسج كمثال على كمال فن الحكم أو صورته النموذجية. وفى الحوار بين الغريب وسقراط الشاب يشرع الغريب فى البحث عن السمة أو السمات الأكثر تميزًا فى رجل الدولة الحقيقى. وبعد كثير من الإسهاب الهادف يقرر الغريب أن السبيل لتعليم سقراط الشاب ما يصنع رجل الدولة الحقيقى هو تقديم المثال:

> «أى مثال على نطاق أصغر يمكن أن نتخذه ونضعه إلى جانب الملك ويمكن أن يساعدنا فى التوصل إلى ما نبحث عنه لوجود ما يجمع بينه وبين الملك؟ أقسم لك يا سقراط إنى أعرف مثالاً كهذا. فهل توافقنى الرأى أنه إذا لم يكن ثم مثال آخر متاح سيجوز لنا أن نتخير فن النسج لهذا الغرض؟ هل ستكون مستعدًا لأن نختار النسج إن لم نجد شيئًا غيره مناسبًا؟»[1]

بسؤال سقراط بهذا الرفق لم يكن يليق به أن يرفض. والحقيقة أنه ليس أمامه خيار؛ فهو مضطر لأن يوافق كأنه مجبر على الموافقة بصورة سحرية. وإذا لم يوافق فإما أن يُهمل مثال النسج (ما يعنى القضاء على النقاش كإيضاح) أو أن يصر الغريب على مثال النسج وبذلك يشبه سلوكه سلوك المستبد (ما يعنى القضاء على النقاش كمحاكاة تعبيرية، كمثال على مبدأ القيادة المثلى غير الاستبدادية وإيجاد سابقة منفتحة الذهن لا منغلقة).

(1) Plato. 1961. p. 279b.

فى النبذة السابقة يبدو الغريب حريصًا على تقديم نفسه فى أفضل صـــورة، مما يعنى أنه بعدم اكتراثه قد يجعلنا نومئ بالموافقة على ما يقول دون أدنى شـــعور بالقهر. وإذا انبهرنا بذلك كمشهد تمثيلى جيد فإن هذا قد يقلق الغريب الذى ينـــاوئ السوفسطائيين ويزدريهم باعتبارهم نوعًا هجينًا ســـهل التحـــول كثيـــر الانتحـــال (b-c٢٩١). فرجل الدولة، الملك الحقيقى، يوضع بصورة سافرة فى تضاد مع كل من السوفسطائى من ناحية والطاغية من ناحية أخرى. ولنساير مثال النسج قلـــيلاً إن كان أمامنا اختيار. فالغريب يبدأ بالغربلة لتمييز النسج عن سائر مهارات النسيج كالندف (فن إنتاج خيط السدى القاسى) والغزل (فن إنتاج خيط اللحمـــة الرقيـــق)، ذلك أن فن النسج يتكون من جدل الخيوط الناتجة. ثم يقدم لنا رجل الدولة الأمثـــل باعتباره نساجًا، فهو ينسج الخيوط الجيدة معًا لينتج القمـــاش الاجتمـــاعى الموحـــد المتآلف. والخيوط النافعة نوعان: الرقيـــق المعتـــدل والـــشديد القـــوى. ويقـــال: «من تسود الشجاعة فيهم يعاملهم رجل الدولة باعتبارهم من أصـــحاب الشخـــصية (الذكورية) القاسية كالسدى ... ويستغل غيرهم فيما قـــد نـــسميه جـــدائل النـــسيج (الأنثوية) التى تشبه اللحمة. ثم يبدأ ... فى نـــسج هـــاتين الفئتـــين معًـــا ويظهـــر شخصياتهما المتضادة» (b٣٠٩). وهكذا فهو يـــزاوج بـــين عنـــصرى المجتمـــع الذكورى والأنثوى الفاعلين دون فقدان ما بينهما من تضاد.

نعود الآن إلى النقطة فى النقاش التى اعتبر فيها إدخال مثال النسج ضروريًا فنرى أن الاسترسال فى النسج يقع كرد فعل لنتيجة تم التوصل إليها على عجل.

> **«الغريب: رعاية القطعان البشرية بالسيطرة العنيفة فن يجيـــده الطغاة، أما الرعاية التى تتقبلها قطعان الحيوانات التى تمشى علـــى قدمين طائعة فنسميها فن الحكم. فهل نعلن الآن أن يجيد هذا الفن الأخير ويمارس هذه الرعاية هو الملك الحق ورجل الدولة الحق؟**

سقراط الشاب: نعم، وأعتقد سيدى أننا بهذه النقطة نكون أتممنا تعريفنا رجل الدولة».

(٢٧٦-٢٧٧)

ولكن لا. ليس بهذه السرعة. ففى حين يشعر الغريب بأن التعريف لم يكتمل لأنه لم يكتمل ("مخطط تمهيدى") أضيف أنه بحاجة لتطوير، ذلك أن السؤال يظل هو ما الذى يدفع قطيع البشر لتقبل سيطرة/ رعاية رجل الدولة وبالتالى التقيد به. هذا سؤال لما قد نسميه "علم نفس الجماعة" وبذكرنا ذلك قد نربطه بعلم نفس الجماعة وتحليل الأنا عند فرويد. هنا يرى فرويد أن القطيع يقبل الانقياد لقائده لأن القائد يمثل "مثالاً للأنا" لكل عضو بالجماعة. كما أن تبادلية مثال الأنا هى ما يربط الأعضاء الفرادى كل بغيره. وفيما يتعلق بالسؤال عن كيفية : ...ين رجل الدولة الوحدة الاجتماعية والذى طرح فى الدقيقة الأخيرة من المحاورة يقدم أفلاطون إجابة مماثلة تتصل بالديناميات الأساسية:

«فى البداية يوحد ذلك العنصر فى نفوسهم (أى الجماعة) وهو عنصر فائق برباط مقدس لأن هذا العنصر فيهم شبه مقدس. وبعد هذا الرابط الفائق (أى الرباط بين الأفراد ومثال الأنا) يأتى الرباط الطبيعى، الصلات البشرية ليتمم الصلات المقدسة (بقدر ما يجمع بينهم جميعًا من مثال الأنا الواحد)».

(C٣٠٩)

يمكن القول إن رجل الدولة، النساج الملكى، يجمع فى نفسه بين السمات المثلى فى زواج بكر. وبزواجه بنفسه يمكن القول إنه أعزب مزدوج أو "أعزب-

عانس أو أب-أم". وفيما كتب عن الـ "فارماكون"، وهو مصطلح قد يرمز إلى "الدواء" و"السم" في آن، يقول ديريدا: «هذا "الدواء" ليس شيئًا هينًا. ولكنه ليس مركبًا أيضًا ... بل هو الوسيلة السالفة التي يُنتج فيها التمايز بعامة»[1]. ويواصل ليورد من "رجل الدولة" ما يلي ولو أني سأوجز: «هذا هو الطلسم (الـ فارماكون) المحدد لهم (من لديهم أمارات القيادة) بمقتضى الذكاء الخالص. وهذا الرباط الإلهي وحده قد يوحد عناصر الفضيلة ... التي قد تكون مناقضة في اتجاهها» (a٣١٠). وهكذا قد يكون رجل الدولة ما نسميه عبقريًا، ويقال إن العبقري هو المتفرد والفريد من نوعه. ويقال إن رجل الدولة الحقيقي «قادر وحده ... على صوغ رباط الاقتناع الحقيقي باستلهامه المدهش للفن الملكي» (d٣٠٩). إذن أليس ثم فن نسج بعده أو خارجه يمكن له أن يتعلم من منطلقه؟ الكتابة عند أفلاطون كما يبين ديريدا ويستكشف باستفاضة تعامل باعتبارها فارماكون. موجز القول إن رجل الدولة نساج ينسج دون نسج ويكتب بدون كتابة.

وعندما يطرح الغريب النسج كمثال على المَلك الأمثل يضطر للإقرار بأن «المثال يا صاحبي يتطلب مثالاً» (d٢٧٧). ولشرح ذلك يتخذ من الكتابة مثالاً ويعطينا مثال تعليم الأطفال القراءة. إذ يستعان بالأحرف كأمثلة حيث يلقن الأطفال التفرقة بينها بوضع الأحرف المتمايزة وغير المألوفة متقاربة، ويكون المعلم حقق هدفه بمجرد أن «يميز التلميذ كل حرف بذاته وعن غيره» (c٢٧٨). من ثم فالكتابة يُستعان بها كما يقول ديريدا في إشارة إلى السوفسطائي لشرح الجدل الذي ينسج معًا منظومة الفروق (التضامن-الإقصاء) للأنواع والأشكال ...»[2] من ثم فالكتابة ليست مثالاً عشوائيًا بل مثال حيوي، وإلى جانب ذلك أكثر من مثال -

---

(1) Derrida, 1981, p. 126.
(2) 259e. Derrida, 1981, p. 165.

رؤية للتفكيكية غير قاصرة على هذا الموقف. وفى قراءة محدودة يمكن القـــول إن إفلاطون يقلل من شأن مثال كتابته بقصره على تلاميذ المـــدارس، وهـــى حركـــة تضفى سمات الطفولة تدفعنا للنظر إليها بمنظور "خطو الطفل" وتعلمه الأولى. هذه الحركة قد تساعد على إخفاء الاعتماد المشكوك فيه على الكتابة. ونظرًا لاســتعانة أفلاطون بحضور المعلم فى المحاورات فإن ما يهمل هو أن الأطفال ما أن يتعلموا القراءة والكتابة يتحررون من اعتماد ضرورى علـــى معلمهـــم ويـــستطيعون أن يستكشفوا عالم التعلم والمعرفة بمفردهم عن طريق النصوص المكتوبة[١].

ليس صحيحًا أن الكتابة تقارن بصورة مباشرة بالنسج فى "رجـــل الدولـــة"؛ بل مثال النسج يفسر بمثال تعلم القراءة والكتابة. أى أن نقطة التشبيه هنا أن مهارة النسج والمهارات الأدبية الأساسية مجرد نقاط انطلاق نتقدم منها إلى فهـــم أكبـــر وأعلى. ويرد فيما بعد تأكيد على أن رجل الدولة لا ينبغى أن يتقيد بأيـــة قـــوانين مكتوبة أو صيغ مكتوبة أو سوابق مكتوبة أو يعتمد عليها. بل عليه أن يسمو علـــى أية أمثلة مدونة (سوابق وتوجيهات) وعلى المثال الأولى لتحصيل القراءة والكتابـــة لأنه تجاوز التعلم.

المذهل فى كتابة "رجل الدولة" أنه هو نفسه فى عملية نسج متصلة، وهـــذه العملية لا تنفصل عن المفهوم المتقدم لفن الحكم. ويمكن القول إن النص لا يفعـــل سوى التلوين فى خاتمته الأصلية، إلهام الحاكم الملهم: رجل الدولة! "رجل الدولة". فيبتدع غريب أفلاطون "النسج" وسيلة للرسم فيما كان غير ذلك سيصبح رسمًا أوليًا (وكما يبين ديريدا بصورة أوسع فمصطلح "فارماكون" يشير أيضًا إلى صـــبغات أو لون تصويرى). فى الوقت نفسه يشرح الغريب أن الكلمـــات المكتوبـــة تمثـــل أداة

---

(1) See Forbes Morlock, "The Story of the Ignorant Schoolmaster / The Adventures of Telemachus" in The Oxford Literary Review, 19 (1997).

تصوير تفضل الصور المرئية أو الرسوم التوضيحية، ولو أن الأخيرة يُلجأ إليها في حالة من يجدون أن التعريف يصعب اتباعه. ونرى من جانبنا أن تجربة صورة مرئية قد تفيد فى هذه المرحلة. فلنلق نظرة على لوحة "تطريز دثار الأرض" (الشكل ٥) لريميديوس فارو. فى تلك اللوحة قد يعتبر البرج برج مراقبة سامق (الهيكل المحيط بربان السفينة والذى يشير إليه أفلاطون) تنهمك النسوة فيه في نسج الدنيا. شخصية محجوبة، كيميائى أو صيدلى، ترقب عملية النسج (يقال لنا إن رجل الدولة "مراقب" واللوحة تبين ذلك). كما أن هذا البرج حصن أيضًا، والحصن فى رأى لاكان يرمز للأنا المثلى فى دفاعها عن نفسها أو بناء نرجسى، ووراء هذا الحصن فى رأى لاكان أيضًا تقع مقالب نفايات المدينة (للبقايا مثلاً وحطام الصخور)(١). وتبين لوحة فارو أيضًا أسر النساء أو حبس قوة عاملة من الإناث داخل هذا البناء الدفاعى الاستغلالى. ويقال أيضًا إن اللوحة تشير إلى تجربة فارو حياة الدير الكاثوليكى، وواحدة من النسوة فى اللوحة تنسج ببراعة منفذ هروبها مع حبيبها فى قماش الدنيا الذى تنسجه(٢). ويتناول توماس بنشون هذه اللوحة فى روايته **The Crying of Lot 49** (1979) حيث تواجهها بطلته أوديبا فى معرض فنى وتقول عنها ما يلى: «ما الذى تريد أن تهرب منه؟ إن امرأة حبيسة كهذه لديها من الوقت ما يكفى للتفكير وسرعان ما تدرك أن البرج بارتفاعه وعمارته يشبه أناها وإن كانت عابرة، وما يبقيها حيث هى هو سحر مجهول الهوية خبيث زارها من الخارج وبدون أى سبب» (ص١٣). ويبدو أنها مسحورة بأدخنة وتعاويذ ومراهم من مصدر صيدلى ما.

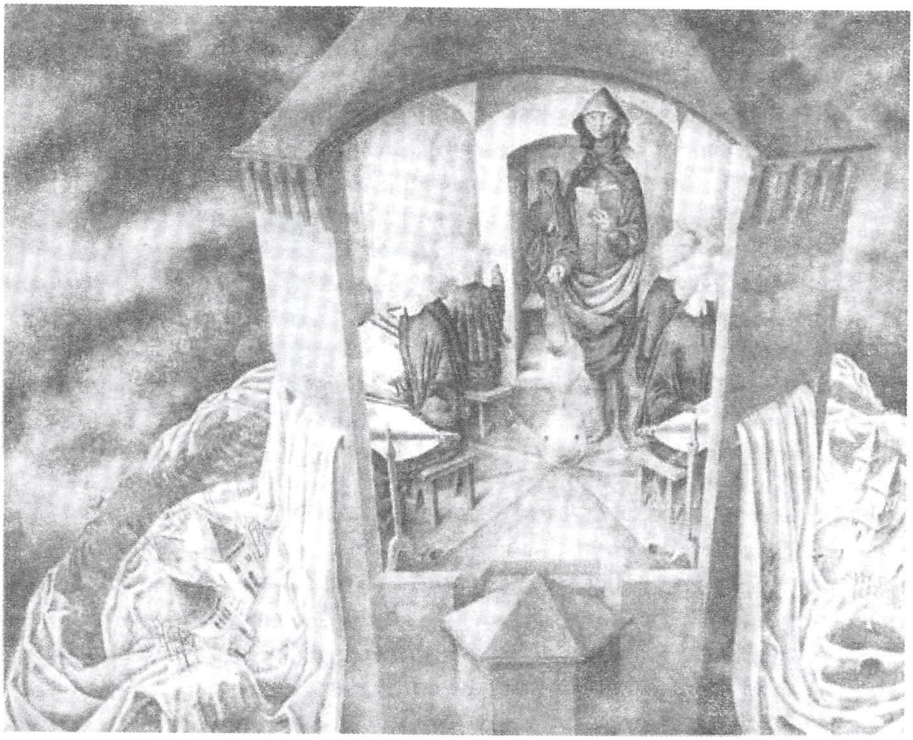
---

(1) Jacques Lacan. "The Mirror Stage as Formative of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", in Écrits: A Selection, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock/Routledge, 1977).

ويتناول مالكوم أندروز مغزى هذا الحصن فى بحث بعنوان

"Dickens and his Performing Selves"

(2) See Janet A. Kaplan. Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo (London: Virago, 1988), p. 21.



شكل ٥

"غلاف الأرض" لـ ريميديوس فارو (١٩٦١)، الصورة إهداء من والتر جروين

على أى فالنسج فى "رجل الدولة" لا يُعرض بهذه الصورة تمامًا، فى حين أن النص قد يُرى على أنه ينسج. فهو فى هذا الصدد نص شبيه بنص "وراء مبدأ المتعة" لفرويد (١٩٥٥). فيتخذ نص فرويد كنقطة انطلاق ومن أجل بيان دافع للتكرار حكاية من سيرته الذاتية عن لعب حفيده ببكرة وخيط يدفع فيها بالبكرة بعيدًا (fort) ثم يعيدها إليه (da). وفى قراءته لهذا النص يوضح ديريدا كيف أن حركته (كرأى وأداء) تحاكى لعبة الحفيد بل تتجاوزها فى طرح نظرية دافع الموت

(تتسم أيضًا بدافع للتكرار). ومن غير الممكن إيجاز قراءة ديريدا فى هذا المقام، وهى قراءة يتتبع فيها إيقاعات نص فرويد المتذبذبة، وسأحاول أن أنقل بعضًا من الدروس المستفادة منه. وهو ليس مباشرًا، بل يظل يخرج عن الموضوع ليوجز مراحل سابقة له. ويريد أن يستنتج بطريقته الخاصة - كما يرى فرويد "أننا" جميعًا، أى "الكائنات الحية"، نفعل ذلك. وفى هذا النص عن الاقتصاد السياسى هناك تقنين مستمر لنفقاته وإدارة لطاقاته ربما تجمع بين المتعة الذاتية والعمل المربح. ليس هذا وحسب، بل هناك ندف نصى يحدث بشكل متواصل، أى إن "الغريب" (أى أيًا كان ما يدل عليه هذا الاسم فى النص) يظل يفرز خيوط النقاش الجيدة عن البقايا، ثم تدعم هذه الخيوط فنحصل من الناتج على سدى النص المتينة. فى الوقت نفسه عليه أن ينسج خيوط اللحمة المرنة للتآلف والتماسك. - أليس كذلك؟

سقراط الشاب: اللحمة! اللحمة!

دور سقراط الشاب أن يوافق الغريب (وإن كان متحمسًا فى موافقاته الطيعة فى حين أن الغريب رقيق لا يتبع القهر فى قيادته الحازمة). فينسجان معًا بصورة طيبة وبينهما تواصل ومجاملات. وهما معًا يجمعان خير ما فى السوفسطائى - المرونة والمطاطية والليونة - وخير ما فى الطغيان - الشدة والصلابة. وهذا سبيلهما فى الاتحاد والوقوف يدًا واحدة.

هكذا يمر مثال النسج بتحول وتسامٍ. وقبل هذا التسامى يعبر الغريب عن قلق أو احتقار: «لا أظن أن أى حصيف يتتبع تعريف فن النسج لذاته» (٢٨٥e). من ثم فإن هذا عملى أكثر من اللازم، إذ كيف لأى عاقل أو لبيب أن يجد شيئًا

ذا أهمية أو إلهام فى النسج نفسه؟ بهذه الطريقة يتم التنصل من أية مديونيــة لفــن النسج، فثم شيء يؤخذ من النسج وينقل ويتحول؛ وهذا هو عمل المجاز والمجازية. وما ينتقل عن طريق التشبيه وينفصل فيه الرمزى عن الحرفى تضفى عليه سمات المثالية وتوضع له مفاهيمه ويستفاد منه. وبينما يصبح النسج نفسه عملية بلا عقــل وغير واعية بذاتها تبدو الفكرة عنه مجرد فكرة عن "الغريب" أو أفلاطــون. إلا أن المثالى يجب أن يبين أنه يعمل ويمكن اختباره ويمكن الإيمــان بــه. والحقيقــة أن النص يستفاد فيه كثيرًا من حقيقة أن "رجل الدولة" لا يمكن رؤيته فى المنــام فــى الحال، بل لابد من التوصل إليه بالعمل الجاد من جانب الفيلسوف الحق (فى مقابل الإلهام الشعرى المتقلب مثلاً)، أى الجهد التصورى. لكن هذا العمل هــو الطــرح والندف والغزل ورحلة المكوك جيئة وذهابًا والجدل: نسج النص نفــسه. ويــنهض رجل الدولة من عملية النسج هذه، فى حين أن النص لن يكون "سوى" القشرة التى يطرحها عن نفسه (ولايزال بوسعك إعادة تدويرها).

وينبغى القول إن رجل الدولة نص يسلم نفسه؛ فينخلع ويسلم البضاعة ويفوز بكأسه. وهذا شيء يجعله يشبه "وراء مبدأ المتعة" لفرويد قليلاً، ولكنه يختلف عنــه كثيرًا. (ولعل دافع الموت الذى يُطرح فى مقابل مبدأ المتعة عنين أو غيــر قابــل للانتصاب بالضرورة.) وإذا كان نص فرويد قد لا يستطيع أن يعمل شــيئًا حيــال تذبذبه الحائر فإن نص أفلاطون به شيء من اليقين عن نفسه. وســمة الشخــصية التى يضفيها أفلاطون على "الغريب" وأيضا فى السوفــسطائى تعــد ضــربًا مــن المماطلة، ولكن حين يعترف الغريب بذلك فبلكنة خجل أو إحراج، ربما لأنه لــيس اعترافًا أمينًا. ويمكن القول إن "رجل الدولة" يتظاهر بأنه يشك فى نفسه ويــصطنع حركاته أو خطواته الزائفة (يخفى تصنعه) بقدر ما يبدو"الغريــب" كمــن يعــرف طريقه ولا يحيد عنه قط. ولمزيد من الدقة يمكن إضــافة أن شــلل نــص فرويــد

(الذى تم تناوله باستفاضة فى قراءة ديريدا له) ربما يعزى لتزييف حركاتـــه فـــى مقابل الحركات الزائفة، أى يبدو كأنه مضطر للتبرؤ من دافعه الإبداعى فى حـــين أن نص أفلاطون يستفيد من إبداعية يتظاهر أنها ليـــست فيـــه. وفـــى "الـــسحُب" (The Clouds, 1973) يضع أرسطوفانيس النصيحة التالية بسخرية علـــى لـــسان شخصية سقراط لأحد تلاميذه: «لا تدع تفكيرك حبيسًا فى داخلك طـــول الوقـــت، بل عرضه للهواء قليلاً؛ تحكم فيه كاليويو» (ص١٤٤). وفى لعبة الخيط والبكـــرة هذه يُسمح للأفكار (التى تشبَّه بالأطفال أو الجراء) باللعب المقيد بحيـــث لا تفلـــت فتضل، وذلك بفضل الخيط أو الرباط. فتعود أدراجها بفضل قـــدرة ابائهـــا علـــى استدعائها واسترجاعها. والسماح بقدر من حرية الحركة يهدف لـــضمان الـــولاء. وهذا هو ديدن الناس فى اللعب مع كلابهم، فيلقون بعصا أو كرة فيأتى بها الكلـــب مرارًا وتكرارًا، والكلاب تدرك ذلك.

لفظ **fils** فى الفرنسية له معنيان: "ابن" و"خيط" كمـــا يـــشير ديريـــدا. ففـــى "صيدلية أفلاطون" يبين أن فكر أفلاطون هناك كتابة تحظى بالاستحسان وكتابـــة لا تحظى به. هذان الضربان من الكتابة يمكن تشبيههما بابن بار بأبيه وابن عاق، يتيم بائس أو لقيط تعس – لا يرجع ولا مجال لمنعه من الشرود. هذان "الولدان"، مـــآثر أحدهما وتمرد الآخر، يظهران مرارًا فى أعمال ديريدا كأنهما جـــزء مـــن قـــصة ملحمية لا تنتهى. وفى "جلا" (١٩٨٦) التى نوشك على الوصول إليها يعملان على تصميم شكل النص: عمود للأب-الابن وآخر للابن العاق الأم-الابن. وماذا عـــن الأم؟ يمكن القول إن الأم هى التى تنسج الطفل فى رحمها، أو أن الطفل ينسج نفسه فيها، أو أن هناك نسج لكليهما ولكن بدون فاعل. وفى تنشئته لا أسعى لأن أقتـــرح فى مكان الأب أصلاً أموميًا مثاليًا – فهذا معناه تصور قدرة أمومية مطلقة عكـــس الرمز الأبوى ذى القوة المطلقة. وسبب إشارتى لنسج أمومى هنا تأمـــل المـــشاعر

وردود الفعل التى يثيرها الاكتفاء الذاتى المتصور لمورد أمـومى، متـصور مـن موقف حساسية حياله. وقد يتخذ ذلك شكل غيرة من الأم أو حسد لها على نولها.

ومن أين جاء أفلاطون بفكرة النسج؟ ربما "استعارها" أو سرقها مـن بـاب الغيرة أو نسخها سرًا من صديقه-غريمه الشاعر أرستوفانيس (ربما كان كلاهمـا يستلهمان موروثًا أو مخزونًا ثقافيًا). وفى "ليسستراتا" (١٩٧٣) يطلب أريستوفانيس على لسان الحاكم من المرأة النصيحة حول كيفية استعادة السلم والوئام فى الدولـة وبين الدول، فتقترح ليسستراتا مثالاً من النسج من واقع تجربتها: «قد لا يكون من الحمق كما تظن أن تدير المدينة كلها على غرار تعاملنا مع الصوف» (ص٢٠٤). وتتوسع فى وصف ذلك ولكن دون ذكر زعيم أمثل. وفى "رجـل الدولـة" تنـشأ ضرورة التفكير فى "فن الحكم" لأن اليونان حسب قول "الغريب" دخلوا مرحلة مـن التاريخ لم يعد البشر فيها "أبناء الأرض" ولم يعودوا فى رعاية إله راع. مـن ثـم فالبشر ينشئون أنفسهم (وليسوا أبناء الأرض) وبحاجة لأن يعتمدوا علـى أنفـسهم. ولنتأمل اختراع تقنية النسج. اللفظ **histos** يعنى "أى شيء يوضع قائمًا" ويدل على: صار؛ عارضة نول؛ نول؛ شبكة؛ قماش منسوج؛ قطعة خـيش (انظـر "صـيدلية أفلاطون"، ص٦٥). علم الأنسجة هو علم النسيج الحى (إنتاجه النـسيجى الجينـى وانهياره وعلله وإحياؤه). وينبغى أن أضيف أن فيرنشى يرى أن الاهتمام بالتأصيل يعتبر شكلاً ساميًا من السؤال: من أين يأتى الأطفال؟(١)

---

(1) Sàndor Ferenczi, "Obsessional Etymologizing" in Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis, ed. John Rickman, trans. Jane Isabel Suttie et al. (London: Karnac, 1994).

ويرى فيرنشى أن هذا قد يدعم نظريات الأصل الجنسى للغة. وفى "يقظة فينيجن" يقول جويس: «من أين يأتى الأطفال؟» ويعلق مود إلمان على التلاعب بـ "الأفكار" و"الأطفال". انظر

Maud Ellman, "Polytropic Man: Paternity, Identity and Naming in The Odyssey and A Portrait of the Artist as a Young Man", in James Joyce: New Perspectives, ed. Colin McCabe (Sussex Harvester Press, 1982), p. 76.

هل يظل هذا شديد القرب من النسج، قريبا جدًا من شبكة الخيوط؟ ربما كان علىّ أن أستفيض فيما أقول. فمن بين الأسماء الأخرى للنسج قد نجد "العمل الإبداعى" و"ابتكارات المرأة". وكان فرويد يرى أن النسج والجدل هما التقنية الوحيدة التى ابتكرتها المرأة (وهما ليسا اختراعا هينًا إن قادا لاختراع الحواسب الآلية) وأن المرأة اخترعتهما لإخفاء ما بها من نقص فى الأعضاء التناسلية(١). وقد يبدأ الاختراع بنقص أو فقد، ويمكن أن نفسره كما يلى: البذاءة الاستثنائية للروح الإبداعية للأنثى تتطلب التصالح مع فكرة أن هذه البذاءة فى الحقيقة احتشام أنثوى حقيقى وإقرار من المرأة بأنها تفتقر إلى أداة الابتكار، أى افتقاد العضو/ الأداة الأصلية للاختراع. ويمكن وضع فكرة فرويد عن أصل النسج بجانب ملاحظة وولف فى كتابه "غرفة خاصة"(٢) بأن المرأة تحتاج دائمًا لإخفاء عملها الإبداعى عن العيون، فأخفت الأختان جين أوستن رواياتهما وهما تكتبانها تحت ورق نشاف أو تحت شغل الإبرة الخاص بهما(٣). والنسج هنا يمكن النظر إليه كاحتياج للخصوصية فى "إخفاء" العمل وإنضاجه. وهى بداية اقترابنا من بحث "دودة قز خاصة" بعنوانه المترجم ببراعة.

إن بناء أفلاطون للنساج يتم بفصل النساج عن النسج بحيث يمكن أن يكون النساج فاعل النسج الوحيد. ومع أن النساج يستقى من النص فإن النساج يصبح هو الأصل، وبالتالى يساعد النص على إثبات هذا الأصل. والعمل الذى يدخل فى عمل

---

(1) Sigmund Freud. "Femininity", in New Introductory Lectures on Psychoanalysis, trans. James Strachey (New York: Norton, 1965), p. 132.

وتناول ديريدا هذه النقطة فى "A Silkworm of One"s Own" ويلاحظ أيضًا أن أنا فرويد كانت تبدى اهتمامًا شديدًا بالنسج كما أشرت فى بحث بعنوان "Knitting Machines" ، والذى سينشر ضمن كتابى بعنوان Literature, Animism and Politics

(2) A Room of One"s Own (1929).

(3) Woolf, 1929, p. 100.

النص، أى التفكير والكتابة، يمكن القول إنه أضفيت عليه سمات المثالية فى مثال النساج الملكى. وهذا القائد الأمثل، هذا الملك، غير الموجود أصلاً ينبغى اعتباره شبحًا كما يرى ديريدا فى سياق آخر فى "أطياف ماركس". وهل يكون للنساج الشبح جنس بدون تتبع ذلك؟(١)

الإدراك الخالص

فى مستهل "جلا" يقول ديريدا: «لكى أعمل باسم هيجل ... اخترت أن أتبع خيطًا واحدًا. وسيبدو الأمر شديد الدقة والغرابة والهشاشة. إنه قانون الأسرة، أسرة هيجل، قانون الأسرة لدى هيجل، قانون مفهوم الأسرة عند هيجل(٢). ففى حين يهتم ديريدا بمسألة ما يمكن الاستغناء عنه فى نص هيجل (الأمثلة التى لا تفيد، البقايا، الفتات) هناك نقطة يكون فيها ما قد يعد ضروريًا بالنسبة لفكر هيجل غير لازم بالنسبة لديريدا. ويحدث هذا فى الانتقال من "الدين المطلق" إلى "المعرفة المطلقة". ويرى ديريدا أن هذا هو "الإدراك الخالص" الذى لا غنى عنه بالنسبة للفكر الهيجلى، للجدل التنظيرى، للمثالية المطلقة (a٢٣٣). ويقوم مفهوم "الإدراك الخالص" على الانفصال التام للأب (أى "المعرفة") عن الأم الكائنة فى المباشرة الدنيوية. والأب «المؤلف الحقيقى، فاعل الإدراك ... يستغنى عن المرأة»، بينما «تنشئ الأم الطفل بدون معرفة» (a٢٢٣). فالأب هو المؤلف الحقيقى، المؤلف الوحيد أو المؤلف الحقيقى الوحيد، فى حين أن اختلاف الأم لا يشكل فارقًا لأنها توضع من منظور تضادها. إذن فالتصورية "تشوء ذاتى" من جنس واحد (يساعد الابن – **fils** – فيه على توكيد الأصل الأبوى) ويستخدم ديريدا مصطلح "مثلى"

---

(١) فى "مقاومات" يتحدث ديريدا عن الجذل الذى يبقى فى الأثر المفرد غير المتجانس.
(2) Derrida. 1986. 4a.

فى الإشارة إليه: «وإذا كان الاختلاف الجنسى كتضاد يبرز الفارق فالتصورية مثلية» (٢٢٣a).

وإذا كان هناك توسع فى هذا الموضوع على الجنب الأيسر من "جلا" فلابد أن تلاحظ بلمحة أو لمحتين باستجابة متأخرة أن العرض الفاضح للمثلية الفعلية يعلن عن نفسه. وهو ما يوحى لى أنه إذا كانت التصورية "مثلية" لدى هيجل فهى مثلية مكبوتة وغير معلنة – ما أصبح يعرف بالحب العذرى (وهى تسمية مضللة لأن أفلاطون كان يعترف بالتسامى المثلى). وهكذا فالمثلية لا تظهر فى الطابور الهيجلى، فى النص الهيجلى. إلا أن هذه المثلية ضرورية، فى حين أنها تختلف عن الضرورة المأساوية المتمثلة، فى قراءة ديريدا لهيجل، وفى أنتيجون الشقيقة-الابنة المستحيلة.

ويمكن القول إن الإدراك الخالص يتحدى التصوير؛ فهو ما لا يصور. ويحافظ "جلا" نفسه على الهوة بين عمود مثلية ليست سوى تصورية (مثلية غير معلنة دون شك) وطابور مثلية معلنة باستخفاف. لكن هناك كلمة يمكن قولها لتحوم فوق هذه الهاوية.

"المكوك"

> «لفظ la navette ضرورى لا شك ... أولاً لأنه مصطلح كنسى وكل شيء هنا مدبر ضد كنيسة ما. وهو يخص وعاء معدنيًا صغيرًا على شكل قارب (navis, navetta) ... يلى ذلك "مكوك" النساج ...
>
> لكننا ارتبنا فى المجاز النسجى. وهذا مرجعه أنه لايزال يحتفظ على جنبه الفروة مثلاً بفضيلة الطبيعية، البدائية، النقاء»[1].

(1) Glas, 207-8b.

«السحب الحقيقية تبدو كالفراء ... لا كالنساء»[١].

وارتياب ديريدا فى المجاز النسجى جرى تناوله فى "صيدلية أفلاطون" فيما يتصل بـــ "خداع القماش المنسوج"، بالتبرؤ من التحايل. وهنا يبدو النسج مرتبطـــا بالحجب على الجانب الأنثوى. وفى كلتا هاتين الصيغتين هناك وثنية يتم التنـــصل منها أو حجبها. أى أن الوثنية هنا ليست نوعًا من التبرؤ (من الاختلاف) بل ما يتم التبرؤ منه ورفضه، وهذا من أجل إقرار بوجود "فارق" (جنسى بـــصفة خاصـــة) يتبين أنه ليس كذلك. وإذا كان مجاز النسيج يساعد على دعم تنصل مـــن تذبـــذب وثنى فإن هذا يعطينا سببًا وجيهًا لعدم الثقة فيه. لكن هذا يظل أحادى الجانب فـــى تركيزه، لأن المكوك سيبدو كأنه ذاك الذى يجرى بين أمومة مباشرة بكر وأبويـــة خالصة. (التصميم الثنائى الأعمدة لـــ "جلا" يحتم ظهور تناول المكوك فى العمـــود الأيمن، عمود مثلية معترف بها وتذبذب جنسى أيضا). ومع ذلك يمكن القـــول إن المكوك يعمل عبر الفجوات بين تنصلين من المكر: تصورية تتجـــاوز الاخـــتلاق، وتطبيع يتصنع السذاجة. وبقدرة هذا المكوك على السمو على الطبيعى دون تجاوز الطبيعة تكون له أجنحة. ويصور غالبا على شكل طائر. والصلة بين مكوك النساج والطيور يقيمها شيد وسفينبرو فى تناولهما الـــ "سيريس"، وهـــى قـــصيدة تنـــسب لفرجيل تقص فيها سكيلا خصلة شعر سحرية من رأس أبيها فتتحول إلـــى طـــائر. والطائر الذى تتحول إليه هو"كايريس" أى القاوند صياد السمك: «"المكوك" يـــسمى "كركيس" فى اليونانية، وهو لفظ يشترك فى الجذر مع لفظ "كايريس"؛ وقد نلاحـــظ أيضا التعبير الدارج "كيريس أيدوس" (المكوك المغرد)[٢]. ولبيان مغزى الطـــائر- المكوك فى علاقته بـــ "الإدراك الخالص" علينا الآن أن نقص ونلصق شعر يايتس فى مناقشتنا

---

(1) Aristophanes, The Clouds.
(2) Sheid and Svenbro 1996, p. 139

صور العالم

يبدو يايتس منبهرًا بـ "الصورة الذهنية" كما يسميها ديريدا لـلإدراك الخالص، فكتب ثلاث قصائد قصد بها أن تكون ثلاثية عن ما قد يقال إنه هذه التيمة. يبدأ التسلسل بترتيبه الزمنى بـ "ليدا والبجعة"، وهى قصيدة تبدأ بالحدث المفاجئ لدخول البجعة و"ضربتها المفاجئة". وتواصل القصيدة لتعرض اغتصاب ليدا من جانب البجعة، ويمكن القول إن هذا الطائر ليس إلا "قضيب مجنح" ("الدبوس المجنح" عبارة لـ جينيت يقتبسها ديريدا) أو جراحة ترقيعية قضيبية لزيوس (الذى يعزى له منشأ الحدث وإن لم يشارك بنفسه فيها بجسمه وصورته). وتواصل القصيدة لتنص على أن الاغتصاب "أوجد" التاريخ المأساوى لحرب طروادة وتنتهى بأبيات تقول: «هل اتشحت بمعرفته مع قوته/ قبل أن يتركها منقاره لتهوى؟» والإجابة على ما يبدو «لا – حيث أنها علقت فى الواقع الدنيوى للحدث وما كان لها أن تشارك فى أى إدراك لمغزاه الحقيقى». وظلت ليدا بكرًا من حيث المعرفة. أما من حيث "الإدراك الخالص" فهذه القصيدة تشكل عرضًا زائفًا. بدايةً، فالاعتراض على هذا العرض شبه التصويرى هو أن "الإدراك الخالص" لا يعرض بهذا الشكل. كما أن العرض هنا يقدم لنا اغتصابًا يبدو نقيضًا لـ "الإدراك الخالص". وفى "جلا" يشير ديريدا إلى أن من الحمق محاولة تكذيب "الإدراك الخالص" بافتراض التجربة الجنسية. ففى حين يعجز الواقع عن إثبات كذب "الإدراك الخالص" فإن تجليه يكون وهميًا، حيث يكون الوهم حقيقة الحقيقة (a٢٢٤). ويوحى ذلك بأن إيجاد "الإدراك الخالص" سيكون إيجادًا وهميًا، وأنه سينشأ فى صورة تكرار (الوهم نسخة من الأصل أو النسخة الأصلية). يقول ديريدا: «من ذا الذى يجرؤ على القول بأن وهم "الإدراك الخالص" لم ينجح؟ ألفا

سنة على الأقل من أوروبا من المسيح إلى الغفران (savoir absolut) ... من كل ما يمكن تسميته الإمبريالية أو النزعات الاستعمارية والنزعات الاستعمارية الجديدة لـ "الإدراك الخالص"» (a٢٢٤). وهذا فى اعتقادنا لا يعد استعمارًا بما هو معطى كأصل، بل استعمار للأصل: فالأصل مستعمر ومطالب به فى استعمار آلى. وهل يمكن لما يُظن من جانب واحد أنه "إدراك خالص" أن يُظن من جانب آخر أنه اغتصاب وهمى؟ وفى الخطاب بعد الاستعمارى (بصفة خاصة) يشار إلى النزعة الاستعمارية غالبًا كاغتصاب؛ وهذا الاغتصاب ليس بالضرورة تجربة الاغتصاب الحرفية، بل حيث يكون العنف والانتهاك أيضا ليسا مجرد مجاز. وهو ما تصوره آسيا جبار فى وصفها الاستيلاء على الجزائر:

> «بينما كان الأسطول المهيب يمزق الأفق كانت "المدينة المنيعة" ترخى أسدالها ... وغاص المشهد فجأة فى الصمت كأن الضوء الحريرى الكثيف على وشك أن يتمزق بصرخة عالية ... كأن الغزاة كانوا مقبلين فى هيئة عشاق ... وما صمت هذا الصباح المهيب إلا مقدمة لموكب الصرخات والقتل الذى سيملأ العقود التالية»[1].

«ألفا سنة على الأقل». تصور "ليدا والبجعة" بدء دورة من التاريخ مدتها ألفى سنة تنتهى بمولد المسيح. ومولد المسيح عند بايتس تكرار للحظة السابقة للبداية التاريخية ولكن بالعكس، فيتمخض عصر تاريخى مضاد. هذه اللحظة من التكرار المعكوس تحيى ذكراها قصيدة بايتس "أم الرب"، وهى قصيدة قد نلمح فيها "ليدا والبجعة". فتطالعنا الأبيات التالية: "أجنحة ترفرف حول الغرفة؛/ الرعب الذى

(1) Djebar, 1993, pp. 6-8.

تحملت/ السموات في رحمي". "أجنحة ترفرف حول الغرفة"؟ هل يمكن أن يكون هذا "دم الهواء البهيمي" كما توصف البجعة؟ هذا الوهم الخالص يبدأ دورة أخرى مدتها ألفي سنة تفضي إلى "المجيء الثاني" المتنبأ به. والقصيدة الثالثة في السلسلة (وإن كانت تسبق في نظمها "ليدا والبجعة") يميزها "المجيء الثاني". تبدأ القصيدة على النحو التالي: «يدور ويدور في حلقة تزداد اتساعًا/ الصقر لا يسمع الصقار». المتصور هنا أن الطائر (المكوك؟) لم يعد يستجيب للصقار، والمتصور أيضًا أن عصر فوضوى يفتقر إلى قيادة حقة. و"المجيء الثاني" يفترض أن يكون لمسيخ يصور في صورة نوع هجين مخلط (حيوان وإنسان/ امرأة وآلة)، ويذكرنا بسوفسطائية أفلاطون المتحولين. ما يربط بين قصائد ياتس الثلاث أو صور الدنيا الثلاث ليس فكرة "الإدراك الخالص" الوهمي الدوري المتكرر/ الاغتصاب وحسب، بل نظريته عن الدوائر. فالدوائر (أو محاور الدوران) في نسق ياتس أشكال مخروطية متداخلة أحدها أولي وموضوعي والآخر مضاد وذاتي، تفرز في حركتها صراعًا أو تناقضًا بين الحالتين الذاتية والموضوعية. حين يستنفد أحدها طاقته يتسارع الآخر. أو كما يعبر عنها ياتس: «أرى دائرة "الوفاق" تتقلص بينما تتسع دائرة "الخلاف"، وأتخيل بعد ذلك دائرة "الوفاق" وهي تتسع بينما تتقلص دائرة "الخلاف"، وهكذا دواليك»[1]. ويشير ياتس بصورة عابرة إلى وجود أوجه شبه بين فكره وفكر هيجل (وهي صلة لا يوقن ياتس نفسه مداها). ويمكن تتبع نظرية ياتس عن الدوائر على الأقل في "رجل الدولة" لأفلاطون. فضرورة مخاطبة مثال للقيادة في "رجل الدولة" تنشأ لأن هناك أزمة كونية أطلقت حقبة تاريخية جديدة في حركة عكسية. ويقال: «هناك حقبة يساعد الرب فيها بنفسه الكون في طريقه ويرشده بمنحه دورانه. كما أن هناك حقبة يطلق فيها سيطرته ... فيبدأ بعد ذلك في

(1) Yeats, 1969, p. 64.

الدوران بالعكس بدفع ذاتي منه ... وعندما يطلق يتحرك بقوته الكامنة حيث يكون خزن كثيرًا من الزخم حتى أنه يمكن أن يدور عكسيًا آلاف الدورات وقت إطلاقه ...» (٢٦٩-٢٧٠). وهو ما يحاكيه أريستوفانيس بسخرية بقوله:

ستربسيادس: دوامة! — آه، فهمتك! ... زيوس مات

وهناك الآن دوامة صارت الملك الجديد[١].

وقد نقول: «آه، هذه هي، الدوائر!» ولو أن أفلاطون لم يتحدث بعد عن الغزل والنسج، والحركة الدائرية - لا سيما في ضوء أوجه الشبه بفكرة يايتس عن الدورات التاريخية المعكوسة - يمكن رؤيتها كعملية غزل تحديدًا. من ثم يمكن القول إن النساج الملكي يخضع لدوران كوني ذاتي بلا فاعل ويستمد ضرورته من ذلك. وما يفرز التاريخ في نسق يايتس وقبل أية آلهة وعمليات حلول هو الحركة الدائرية للدوائر. وفي "المجيء الثاني" لا ترد إشارة إلى أي سبب فائق إلهي، فالحلول المقدور لا يعزى إلا لمهد يهتز، مهد يهتز من تلقاء نفسه بصورة خارقة للطبيعة.

وما قد يقال إن يايتس يتصوره هو استيلاد ذاتي آلي محايد مؤنث، ولكنه بلا جنس بديلاً عن استيلاد ذكوري مغاير[٢]. فيكون هناك إنسان آلي مستقل بلا عقل يحل محل أبوة طيفية أو طيف أبوي. وفي "أشباح ماركس" يرى ديريدا في بضاعة ماركس المشيأة إنسانًا آليًا مستقلاً قد يمثل تكرارًا بديلاً لطيف أبوي. وماذا عن مثالي النسج والحياكة الأثيرين؟ النسج بإيجاز يرد كمثال على العمل التخصصي الذي يفقد خصوصيته بخضوعه للتجريد الذي تقتضيه قيمة التبادل.

---

(1) The Clouds. p. 129.

(٢) هذا المنشأ المؤنث ولكنه بلا جنس ولا فاعل يمكن تشبيهه بالـ "كورا" التي ورد ذكرها في "تيمايوس" لأفلاطون وتناولها ديريدا في كل من "صيدلية أفلاطون" و"خورا" في "عن الاسم".

وإذا كانت هناك أمثلة أخرى على العمل التخصصي يمكن الاستعانة بها هنا فإن اختيار ماركس للنسج يساعد على جعل خصوصيته نموذجًا لخصوصية العمل (كله). وفي سياق تناول لا يخضع لتصنيف الرأسمالية يقول ماركس: «أنتج ميلتون "الفردوس المفقود" كما تنتج دودة القز الحرير، كتفعيل لطبيعته»(١). وأنتقل هنا إلى تناول لـ "النسج نفسه" في "دودة قز خاصة".

أخيرا دودة قز

يتحدث "دودة قز خاصة" عن تأخيره، وإذا كان هذا التأخير يتطلب ألا يقيد بمقتضيات النسج فإنه يقدم تناولاً معقدًا ويقظًا للنسج. فالنص ينسج اهتمامًا بالكتابة وكتابات هيلين سيكو وينتهي بذكرى رعاية دود القز. وتناولي لهذا النص هنا سيكون انتقائيًا ومتقطعًا للأسف.

أي خيط نتبع؟ فلنقل إنه خيط عودة–وصول، إنه ما يسمى في النص "نقطة تماس" و"شبه بعث" في آن.

يطالع ديريدا وصف سيكو في "المعرفة" (١٩٩٨) لجراحة في العين أجريت لها، وما ضاع فيها هو ضياع البصر، قصر نظرها بالطبع، ما تصفه سيكو بأنه "قصر نظري". وهكذا فما يميزها أو ما أعطى لها كعلامة على اصطفائها أو تفردها، قصر النظر هنا، يمكن اعتباره تضحية يجب بذلها – حيث يواصل ديريدا حديثه عن "بذل التضحية ونهاية التضحية" (ص٣٨). وبذل التضحية يوحي بإعادة التضحية واللا تضحية. فإذا اعتبرت التضحية إرثًا من خلال الفقد فإن بذل التضحية يلخص ضرورة فقد أولي (تقبل ضرورة مأساوية ولكنها مستفزة)

---

(1) Marx. 1976. p. 1044.

فى الوقت الذى يكون فيه تحول فى حالة الفقد، بداية من جديد. ويمكن تفسير ذلـــك بالإحالة إلى الأوديسا. فرحلة أوديسيوس التى تبدأ بعزلتـــه عـــن جـــذوره يمكـــن اعتبارها منفى للخروج من حالة أو فترة من الصيد والتعرض للـــصيد. والعـــودة لإيثاكا ليست عودة لفقد الجذور نظرًا لتقبل المنفى، بل هى اللحظة التى يصبح مـــن الممكن فيها البدء من جديد. وشبه البعث هذا هو معجزة العودة المتواضعة؛ العودة المدهشة للحياة العادية من جديد. ويدير الفقد رحلة العودة، لكن عملية العودة تحيل افتراضية العودة واقعًا. يقول ديريدا: «بفضل الحزن نار العالم الجديد تخمد أخيـــرًا وتلمس الأرض» (ص٢٥).

المصادر والمراجع

Aidoo, A. A. (1992), *An Angry Letter in January* (Coventry, Sydney and Aarhus: Dangaroo Press).

Aristophanes (1973), *Lysistrata and Other Plays: The Arnachians/The Clouds/ Lysistrata*, trans. and introd. Alan H. Sommerstein (Harmondsworth: Penguin).

Cixous, Hélène, *Savoir*, in Hélène Cixous and Jacques Derrida, *Voiles* (Paris: Galilée, 1998), pp. 9–19.

Derrida, Jacques (1981), 'Plato's Pharmacy', in *Dissemination*, trans. and introd. Barbara Johnson (London: The Athlone Press).

—— (1986), *Glas*, trans. John P. Leavey and Richard Rand (Lincoln and London: University Nebraska Press).

——(1987), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago and London: University of Chicago Press).

—— (1988), *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1993), *Circumfession*, trans. Geoffrey Bennington in *Jacques Derrida* (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1994), *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf (London and New York: Routledge).

—— (1995), *Khōra* in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).

—— (1996), 'A Silkworm of One's Own', trans. Geoffrey Bennington, in *The Oxford Literary Review*, 18.

—— (1998), 'Resistances' in *Resistances of Psychoanalysis*, trans. Peggy Kamuf, Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Stanford: Standford University Press).

Djebar, A. (1993), *Fantasia: An Algerian Calvacade*, trans. Dorothy S. Blair (Portsmouth: Heinemann).

Ellmann, M. (1982), 'Polytropic Man: Paternity, Identity and Naming in *The Odyssey* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*', in *James Joyce: New Perspectives*, ed. Colin MacCabe (Sussex: Harvester Press).

Ferenczi, S. (1994), 'Obsessional Etymologizing', in *Further Contributions to the Technique and Theory of Psychoanalysis*, ed. John Rickman, trans. Jane Isabel Suttie *et al.* (London: Karnac).

Freud, S. (1955), *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII (London: Hogarth Press).

—— (1965), 'Femininity' in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. and ed. James Strachey (New York: Norton).

—— (1991), *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, in *The Penguin Freud Library*, vol. 12 (Harmondsworth: Penguin).

Head, B. (1974), *A Question of Power* (London. Heinemann).

Homer (1991) *The Odyssey*, trans. E.V. Rieu (Harmondsworth: Penguin Books).

Kaplan, J. A. (1988), *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo* (London: Virago).

Lacan, J. (1977), 'The Mirror Stage as Formative of the I as Revealed in Psychoanalyic Experience', in *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock/Routledge).
Marx, K. (1976), *Capital*, vol I, trans. Ben Fowkes (London: Penguin).
Morlock, F. (1997), 'The Story of the Ignorant Schoolmaster/The Adventures of Telemachus', in *The Oxford Literary Review*, 19.
Naas, M. (1996), 'The Time of a Detour: Jacques Derrida and the Question of the Gift', in *The Oxford Literary Review*, 18.
Plato (1961), *The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamilton and Huntingdon Cairns (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Pynchon, T. (1979), *The Crying of Lot 49* (London: Pan Books).
Royle, N. (1996), 'Back', in *The Oxford Literary Review*, 18.
Scheid, J. and Svenbro, J. (1996), *The Craft of Zeus: Myths of Weaving, and Fabric* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press).
Spivak, G. C. (1992), 'Acting Bits/Identity Talk', in *Critical Inquiry*, 18.
Woolf, V. (1929), *A Room of One's Own* (London: The Hogarth Press).
Yeats, W. B. (1989), *Yeats's Poems*, ed. A. Norman Jeffares (London: Macmillan).
—— (1969), *A Vision* (1925: London: Macmillan).

١٥

إلـــــخ ...

جاك ديريدا

وفى البدء كانت الـــ و.

- أتقول "و ..."؟ وماذا فى "و"؟ وحين أقول "و" هل يتحول حرف العطــف "و" إلى اسم؟ وماذا فى الاسم، فى هذا الاسم؟ وما الذى يمكن للتفكيكيــة أن تعمل بكلمة صغيرة تافهة كهذه؟

- لدينا هنا اقتراح وقرار، وسيؤكد صديقنا على ذلك، بالتعامل مع كل أنماط "التفكيكية و ... إلخ"؟ وهو يعتمد، أليس كذلك، على مـــا يليـــه؟ وكيــف تفصل جملة كهذه؟ والمقطع الأول من جملة كهذه؟ ومع هذه الـــ "مـــع" ومع هذه الـــ "و" نصبح عرضة لعلاقات خطرة عديدة ...

- ولم لا؟ لكل أنواع قطع العلاقات أيضا. ولكن كن مطمئنا. لو كنت وحدك تعلم مدى استقلالية التفكيكية ومدى وحدتها! وكأنها تُركت وحيــدة فـــى منتصف محاورة، على رصيف قطار - أو فى صالة مطار تشبه هــذه، وتتنقل بين الطائرات أو ترحل لوجهة لا أعلمها ...

- ولكن لا، أعتقد على العكس ألا شىء أقل وحدة وقابلية للتصور فى حــد ذاته. والتفكيكية أيضا نظرية مجموعات نهج فكرى. ولابد دائمًا مـــن أن

نقول لو قدر لنا أن نؤمن بها، "التفكيكية و ... إلخ ..." و"التفكيكية" تمضى دائمًا "مع"، مع "شىء" آخر. وبذلك تحصل على جداول تصنيفية مختلفة حسب مسمى هذا "الشىء" وحسب مفهومه المفترض وحسب دور أداة التعريف وحسب نوع التماس والبنية التصورية لهذه الـ × التى تلى الـ و.

– وبدون الأخذ فى الاعتبار – أود أن أعود لذلك فيما بعد – أن التفكيكية تدخل "و" للربط والفصل فى قلب كل شىء، فهى تدرك هذا الانقسام الذاتى داخل كل مفهوم. و"عملها" كله يكمن فى نقطة الوصل أو الفصل هذه: هناك كتابة كتابة، ابتكار وابتكار، هدية وهدية، ضيافة وضيافة، اعتذار واعتذار. وتظهر فى كل مرة مبالغة لتذكر وتحدد هذا اللا حسم أو هذا الرباط المضاعف بين × و ×، والذى ينتهى دائمًا باعتبار × بدون ×، وسنعود إلى هذا القانون؛ كما أن "الرباط" يدل على علاقة، ارتباط، من قبيل "و" . وأى رباط مضاعف يتخذ دائمًا هيئة تعهد مضاعف: و ... و[١].

– وهكذا فمن أراد أن يضع بعض النظام فى كل الجمل أو فى كل النصوص التى تعرض باسم "التفكيكية و ×"، جداول الربط، لو جاز لى أن أسميها كذلك، و"منطق" عناوينها سيختلف فى السلاسل التالية.

١– التفكيكية والنقد، التفكيكية والفلسفة، التفكيكية وما وراء الطبيعة، التفكيكية والعلم، إلخ.

---

(١) هوامش المترجم سترد بين [ ]. [et ... Et فى الفرنسية تعنى أيضًا "كلّ من ... و ..." كما سنرى]

٢- التفكيكية والأدب، التفكيكية والحق أو العمارة أو الإدارة، أو الفنون البصرية، أو الموسيقا، إلخ.

٣- التفكيكية والهدية، أو الاعتذار، أو العمل، أو التقنيات، أو الوقت، أو الموت، أو الحب، أو الأسرة، أو الصداقة، أو القانون، أو المستحيل، أو الضيافة، أو السر، إلخ.

٤- التفكيكية وأمريكا، التفكيكية والسياسة، التفكيكية والدين، التفكيكية والجامعة، إلخ.

٥- التفكيكية والماركسية، التفكيكية والتحليل النفسى، التفكيكية والحركة النسائية، التفكيكية والنزعة التاريخية الجديدة، التفكيكية وما بعد الحداثة، إلخ.

ويمكن الاستمرار وسيكون من السهل بيان أن أداة الربط "و" فى كل من هذه السلاسل، فى كل من هذه المجموعات الكبرى تقاوم الربط بل التسلسل، وهى تحمى من الاختزال السخيف بل الهزلى ...

- ويبدأ المرء فى الضحك، وهناك ما يدفعنى لأن أضيف "التفكيكية وأنا، وأنا، وأنا ..." على غرار أغنية فرنسية تقول "خمسون مليون صينى وأنا وأنا ..." (١). وفى مواجهة هذا التصنيف "الصينى" العاطفى وهذا التجميع الذى يبدو دقيقًا لابد أن أكرر أنه حسب نوع التصنيف الذى يضمه إلى التفكيكية نحو ما يسمى ربطًا ("و") يبدأ معنى كل من هذه التصنيفات فى التبلور، وكذلك المصير الغامض للأداة "و" الصغيرة.

---

(١) [الإشارة هنا لأغنية لجاك دوترون].

- فما الذى يقصده صديقنا إذن بتلميحه إلى تصنيف "صينى"؟ من الأمثلة أن تصنيف الحيوانات من جانب "موسوعة صينية" ما ذكرها بورج وذكرها فوكو فى بداية تصديره لكتاب "الكلمات والأشياء" (**Les mots et le choses**). وحرف العطف فى العنوان يختلف تمامًا عن أى حرف عطف لا يربط إلا كلمات أو أشياء. وبين الكلمات "و" الأشياء قد لا تكون ثمة صلة أو مجموعة متجانسة، قد لا تكون ثمة إضافة بسيطة، إلخ. فالكلمات والأشياء لا تجمع معًا ولا تتعاقب فى تسلسل واحد.

- فيما عدا (و"فيما عدا" مثل "بدون" أداة ربط تخفى عمل "و" ما، أليس كذلك؟) – فيما عدا لو أخذ المرء بعين الاعتبار أن الكلمات هى أيضًا كلمات وأشياء معًا (**et des mots et des choses**) (وها أنا ذا أستعين بـ **et**، والتى يبدو لى أنها ليست إلا فى الفرنسية، أى وضع **et** قبل مصطلح العد الأول، وللمرء أن يتساءل عما إذا كان هذه الـ **et** الأولى لاتزال تقبل الترجمة)؛ وما لم يأخذ المرء بعين الاعتبار أيضًا أن أية وحدة وجود مستقلة (كلمة "و" شىء، كلمة "أو" شىء) يمكن أن تحسب فى مجموعة. يقول هاسرل إن المرء قد يربط عدديا ضمن فئة "شىء عام" (**etwas überhaupt**)، وبالتالى يعدد من "و" عطف لأخرى وحدات حسابية وأشياء مختلفة كمجموعة أشجار وإحساس وملك وظل أحمر والقمر ونابليون. كما يمكن للمرء أن يربط بين مفاهيم أكثر تجانسًا، "مفاهيم" عن كلمات و"مفاهيم" عن أشياء حتى لو كانت الكلمة لا تزيد من حيث المبدأ عن تعيين شىء من خلال معناه. والكلمة "شىء" بصورة عامة. وهذه التدابير الوقائية الأولية والفروق حتمية لكل من يود أن يتناول "التفكيكية [بصيغة المفرد] و ×" (×: الشىء، الكلمة، المفهوم، المعنى؟ وهل يمكن التفرقة بينها فى هذه الحالة؟ وفى كل مرة بصيغة المفرد؟)

- أليست واو العطف هي ما يبدو أنه يهم من نتبع هنا حتى قبل تناول التفكيكية [بصيغة المفرد]؟ وبعد الاستماع للحديث الغريب الذي بدأ لتوه دعنا نلاحظ كلمة مزدوجة في النص الذي يستشهد به فوكو. أنا أصر على كونها مثنى كلمة لا شيء واحد. وفي فوضى هذا العد التراكمي (و... و... و...) الذي يدلنا حسب قول فوكو على "حدود" تفكيرنا، وبالنسبة لنا "استحالة التفكير بأن"، وتظهر فجأة كالهاوية في قلب الأشياء "إلخ"، فئة من الـ "إلخ" تبتلع كل شيء في جوفها. فيفكر المرء في تحول حوت ذي النون إلى سفينة نوح بالنسبة لكل الحيوانات في القائمة:

«تنقسم الحيوانات إلى: (أ) إمبراطورية، (ب) محنطة، (جـ) مستأنسة، (د) خنازير ماصة، (هـ) أسطورية، (و) خرافية، (ز) كلاب ضالة، (ح) ضمن الفئة الراهنة، (ط) مسعورة، (ك) مرسومة بفرشاة شديدة الدقة، (ل) إلخ، (م) حطمت جرة الماء لتوها، (ن) ما تبدو من بعيد كأنها ذباب»[1].

- هل لاحظت حذف الياء في الترتيب الأبجدي؟ أهو عمد أم غير عمد؟ في الصفحة التالية يوردها فوكو في الموضع الذي تنتمي إليه بين الطاء والكاف في الترتيب الأبجدي الذي قال عنه: «إن ما يتجاوز حدود الخيال الممكن أو التفكير هو ببساطة الترتيب الأبجدي (أ، ب، جـ، د) الذي يربط كلاً من هذه الفئات بغيرها». والحرف الذي فوته؛ والذي سيعيده

---

(1) Michel Foucault, Les mots et les choses: une archeologie des sciences humaines (Paris: Gallimard, 1966), p. 7.

إلى مكانه مع أنه لم يكن هناك أى خطأ كأنه لم يدرك أنه يتدارك سهوًا هو الياء، وهو يشير إلى كلمة واحدة فى التصنيف: «(ى) غير معدود». وأى الفئات أكثر أعمق أو أشمل؟ فئة "غير المعدود"؟ أم فئة "إلخ"؟ أم الفئة "التى تشملها الفئة الراهنة"؟ يقول فوكو: «... لو أمكن وضع كل الحيوانات المصنفة هنا ضمن تصنيف واحد من القائمة دون استثناء أفلن تكون سائر الفئات ضمن تلك الفئة أيضًا؟ ومرة أخرى، فى أى موضع سيكون وجود تلك الفئة الشاملة؟ التناقض المنطقى يقضى على "و" العدد بجعل الـ "في" التى تنقسم عندها الأشياء مستحيلة»(١).

- كما يعلم فوكو دون شك فإن كل "و" لا تختزل بالضرورة إلى وظيفتها الحسابية، حتى لو أمكن لتلك الوظيفة أن تظل ضمن كل نمط دلالى أو عملى لواو العطف. كواو العطف التى يوردها هو نفسه ضمن حديثه عن واو العطف («ومرة أخرى، فى أى موضع سيكون وجود تلك الفئة الشاملة؟»). هذا التضمين للكل فى الجزء، هذا التسلسل الذى يضع نفسه كاملاً فى إحدى فئاته قد يبدو "متناقضًا منطقيًا" من منظور ما. ولكن ألا يشهد أيضًا بالموارد الأخرى الأقوى التى تجعل من دمار حرف العطف أى شيء عدا قوة لا تقهر؟ والتساؤل عن ماهية حرف العطف وما يعنيه وما لا يعنيه، وعن ما يعمل وما لا يعمل، وذلك قبل حساب أية عناوين ممكنة من نوعية "التفكيكية و..." هو المهمة الأكثر ثباتًا للتفكيكية. ولا شك أن المشاركين فى الحوار الذى نصغى له يعلمون ذلك. ولكن هل سيقولون ذلك؟

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨-٩.

- وفى العبور والعودة لأوروبا قد تذكرنا هذه القصة الصينية بالطرفة اليهودية المعروفة: فلافتة "الخياط الأفضل فى الشارع" ستصبح الوسيلة الأقوى للتفوق على سائر اللافتات فى الشارع نفسه ("الخياط الأفضل فى البلدة"، "الخياط الأفضل فى البلاد"، "الخياط الأفضل فى العالم"). أفليس "الخياط الأفضل فى الشارع" أفضل من الخياط الذى يدعى أنه "الخياط الأفضل فى العالم" لو كان للأخير حانوت فى الشارع نفسه؟

- وفيما يتعلق بموضوع "إلى آخره" فى دائرة المعارف الصينية لنذكر أنفسنا بأن بورج أطلق عنوان "إلى آخره" على مجموعة من النصوص القصيرة أضافها إلى طبعة ثانية من "تاريخ شامل للعار"، حيث نجد جملة «فى فصل "إلى آخره" أضفت ثلاثة نصوص جديدة»(١) الجملة الأخيرة فى مقدمة لطبعة ١٩٥٤. وهذه المقدمة تبدأ بتعريف للباروك: «علينا أن نعتبر الباروك ذلك الأسلوب الذى يستنفد (أو يحاول أن يستنفد) كل الإمكانات ويرسم حدود محاكاته الساخرة»(٢). ومقدمة الطبعة الأولى تسمى "العد العشوائى" ضمن الإجراءات التى تفرط "هذه التمارين فى النثر السردى" فى استخدامها(٣).

- لابد أن نعقد الأشياء قليلاً. لابد أن نلطف كلاً من هذا التنويه الواثق لبورج إلى ما يسميه "العد العشوائى" والتأويل الذى يسمح لفوكو بأن يتحدث عن "الضحك الذى تحطم"(٤) لدى قراءة نص بورج. وفى موضع

---

(1) A Universal History of Infamy, trans. Norman Thomas Giovanni (London: Allen Lane, 1973), p. 12.

(٢) المرجع نفسه، ص١١.

(٣) المرجع نفسه، ص١٣.

(4) Les mots et les choses, p. 7 (p. xv).

لاحق يتحدث أيضًا عن "قلق يدفع للضحك"[١]. فالضحك يصبح أقل بهجة وأكثر تحفظًا وقلقًا عندما يكف مفعول التقسيم أو التصنيف عن أن يُقرأ بطريقة واقعية ساذجة (تصنيف للأشياء نفسها، للحيوانات نفسها، أفراد الحيوانات أو الأنواع) بل كسلسلة الشخوص والسمات وأنماط الإدراك وأنواع النشاط أو التجربة المتعمدة التي يمكن أن تعزى للحيوانات. ولن تكون الحيوانات حينئذ هي التي تصنف، بل تجارب العلاقة بالحيوانات. وستظل قائمة بورج ناقصة بالطبع ولن تكون الألفبائية بالطول الكافي لكل عناصرها، ولكنها ستكف عن أن تكون مضحكة أو قلقة أو شاذة. بل إنها قد تدعي قدرًا من العلمية الظواهرية. أما الغياب المميز عمدًا للتراتبية المنطقية أو الوجودية في التجاور البسيط للتيمات ما لم تقابل مبدأ خفيًا (باروك مثلًا) للإنشاء له دور مهم أيضًا. إذ ينبهنا لكل ما هو مصطنع في أي نسق لطابعه التاريخي غير الطبيعي.

- ومع ذلك فعلينا ألا نتعجل في الإقرار بتشخيص فوكو المزدوج لهذا "الجدول".

١- فهو يؤكد أن «التناقض المنطقي يقضي على واو العد بجعل الـ "في" حيث تنقسم الأشياء المعدودة مستحيلة»[٢]؛ وليست كل "و" عددية تمامًا؛ وليس كل عد بعد الأشياء أو الكلمات "الحقيقية" الموجودة. ويمكن لأي "و" أن تضع ظواهر متعمدة في نسق بعينه، وتفعل ذلك بعد أو ضمن هذا الاختزال الظواهري الذي يمكن بالطبع إخضاعه للتساؤلات

(١) المرجع نفسه، ص xviii.
(٢) المرجع نفسه، ص xvii.

التفكيكية عند نقطة ما، ولكن بدون نظامه لا تبدأ أية تفكيكية. وما من تحدٍ لنظام يقدم باعتباره طبيعيًا (لذا يمكن افتراض وجود اختزال ظواهرى ما يعمل خفية فى مشروع فوكو، وإن كان لا يعترف، به ويرى ضرورة عدم السماح به، أو يعتبر من الذكاء ألا يُفترض تحت هذا المسمى). وهذا الفرع من الاختزال الظاهرى ووضع الواقعية الساذجة أو التوجه الطبيعى بين أقواس هو مبادئ التفكيكية. ولكنه ليس أول أو آخر كلمة فيها، فهى تشكك أيضًا فى الاختزالات الظواهرية على طول الطريق.

٢- ويواصل فوكو قائلاً: «إن بورج لا يضيف رقمًا لأطلس المستحيل ولا يشعل شرارة المواجهة الشعرية ...». ولكن هل هذا مؤكد؟ من ذا الذى يشهد بذلك؟ باسم ماذا؟ وماذا لو كانت هذه "الشرارة" هى نص بورج نفسه؟

- كيف وكم مرة تفرض الـ "و" نفسها علينا باسمها أو باسم شخصية مستعارة؟ ماذا يحدث لو كان علينا أن نمحو بفضل أية آلية حاسوبية كل "و" فى خطابنا؟ من الصعب حساب ذلك. أكثر أو أقل مما يتصور المرء للوهلة الأولى دون شك، فليست كل "و" ذات قيمة واحدة، وهذه العملية ستتسم بالسذاجة طالما اقتصرت على الـ "و". لكن هناك كثيرًا غيرها، بين كل الكلمات، وبصورة أوضح بين بعضها، بل ضمن كلمات بعينها أحيانًا. وللمرء أن يتساءل إذا لم يكتشف أسرارًا مثيرة وإذا أخضع نصًا أو خطابًا أو كتابًا لتحليل طيفى - أسلوبى أو عملى وإحصائى - لكل استخدامات الـ "و" ... وكل كاتب وكل شاعر وكل خطيب وكل

موضوع كلام بل كل أداة يمكن أن يستخدم "و" مختلفة، مختلفة في كيفيتها، في عددها، وأحيانًا في قولها "شيئًا" واحدًا، قولها ما قد يسميه الواقعيون في عجالة "شيئًا" واحدًا، حيث ينبغي أن نميز على الأقل بين الشيء والأداة والمعنى والمغزى، إلخ. ونفعل ذلك باختزالات مناسبة.

- وفيما وراء النص الذي يستشهد به فوكو يتلاعب عمل بورج برمته بهذه الاحتمالات المستحيلة، لا سيما كتابه **Ficciones**. أعد قراءة "فحص" أعمال هربرت كواين[١] وفون.[٢]

- بما أنها ليست فلسفة ولا عقيدة ولا فرعًا معرفيًا ولا منهجًا ولا علمًا ولا حتى مفهوم محدد فهي بالضرورة ليست سوى ما يحدث إن حدث **(ce qui arrive si ça arrive)**. ولهذا السبب نفسه فكم هي وحيدة

---

(١) وهي مسألة عمل يشتمل على ثلاثة عشر فصلا. وكما قد يكون الحال هنا أيضًا «فالأول يتناول الحوار الغامض» بين بعض الغرباء على رصيف قطار. ويروي الثاني أحداث عشية المشهد الأول. ويصف الثالث - وهو ارتجاعي أيضًا - أحداث عشية أخرى ممكنة لليوم الأول؛ وكل من هذه الأمسيات الثلاث (التي تقصي كل منها الأخرى) تنقسم إلى ثلاث أمسيات أخر كل منها من نوع مختلف تمامًا. من ثم فالعمل برمته يشكل تسع روايات تحتوي كل رواية على ثلاثة فصول مطولة. (الفصل الأول مشترك بينها جميعًا بالطبع.) طبيعة إحدى هذه الروايات رمزية؛ وطبيعة غيرها نفسية؛ وطبيعة ثالثتها شيوعية؛ ورابعتها مناهضة للشيوعية، وهكذا. وقد يعين الرسم البياني على إيضاح المسألة ...

(٢) قيل عصر السينما والفونوغراف يعلم الراوية من صوت فون أنه "صمم آلة جديدة للعد". ولكي يقول علامات وكلمات بدلاً من "سبعة آلاف وثلاثة عشر" كان يقول (على سبيل المثال) ماكسيمو بيريز؛ وبدلاً من "سبعة آلاف وأربعة عشر" القطار؛ وكانت الأعداد الأخرى هي لوي ميليان لافينور، أوليمار، كبريت، نوادٍ، الحوت، غاز، مرجل، نابليون، أغوسطين دي فيديا ... وحاولت أن أشرح أن هذه الملحمة من المصطلحات المتنافرة كانت نقيض نظام عددي ... فون لم يفهمني، أو لم يرغب في أن يفهمني. وفي القرن السابع عشر افترض لوك (ورفض) لغة مستحيلة لكل شيء فيها، لكل حجر، لكل طير أو غصن مسمى واحدًا ... وكاد هو (فون) أن يعجز عن أية أفكار أفلاطونية عامة. وكان صعبًا عليه أن يدرك أن المصطلح النوعي "كلب" يشمل فصائل مختلفة عديدة لها أحجام مختلفة وأشكال شتى، وكانت تزعجه فكرة أن الكلب في ٣-١٤ له المسمى نفسه الذي يطلق على الكلب في ٣-١٥». إلخ. (المصدر نفسه، ص٨٨-٨٩).

التفكيكية لو كنتَ تعلم! ولابد لها أن تكون وحيدة! وربما كان هذا سبب جمعها برضاها فيتحتم على المرء أن يقول "تفكيكيات" بصيغة الجمع دائمًا. ونظرًا لوحدتها فلابد أن تدرك أن هناك تفكيكية وتفكيكية، وأيهما تضيف إلى نفسها وتنقسم بنفسها وتجمع نفسها ...

- ثم ماذا؟ أتقصد أنها وحيدة أم أنها تكون وحيدة؟ نظرية وجودية ثابتة أم تعبر عن تمنٍ وتعبيرية؟ وعد أم وعيد؟

- أحدهما أم الأخرى، ليست أحدهما ولا الأخرى، يستحيل أن تقرر. حاول أن تقيس فكرة الـ "و" إلى هذا الوجود المزدوج وحده، إلى ما يسمى العزلة من ناحية والإفراد من ناحية أخرى، إلى الوحدة وإلى عزلة المتفرد. من ثم فلو كان عليك أن تخضع احتمال الـ "و" لاختبار، لو كان عليك أن تأخذها في الحسبان على قياس كل شخص فربما ترى احتمال الـ "و" تطفو وتغوص في لحظة واحدة. وهناك جمع أو تسلسل (و... و... و...)، وليست هناك تكميلية إلا حيثما تفرّغ الوحدات المنفصلة، احتمال أن تكون وحيدًا ومفردًا، احتمال الانفصال، احتمال التميز، أى أن تكون الآخر، وبالتالى احتمال تفكك، وأيضًا حل، احتمال علاقة بدون علاقة. إلى حد أن الاستخدام الأصلي لـ "و" يكون دائما "المرء والآخر"، حتى لو كان المرء "و" الآخر متطابقين والآخر عدديا فقط، وكالاستنساخ، سلسلة من النسخ يكون كل منها مثالاً للآخر ونموذجا للسلسلة. وحتى "المرء والآخر" (انفصال وبديل) تفترض المرء "و" الآخر. وحتى حاجز الاعتراض المعوج، بين الـ "و" والـ "أو"، أو بين الـ "و" والـ "أو" يفترض وجود "و". أو "أو". كيف يتسنى للمرء أن يتكلم أو يكتب بدون "و"؟

- وسيكون "و" بصورة عامة، مفهوم مستقل، مفهوم قابل للتسمية بمسمى، وسيكون هناك معنى، جوهر، مغزى، نحو للـ "و". وماذا ستكون صلة التفكيكيات (بصيغة الجمع) بهذه الـ "و" بصفة عامة؟

- كل شيء ولا شيء. وليس من المؤكد أن المرء يمكن أن يتحدث هنا عن مفهوم أو "مفهوم مستقل" واسم. وبالتالى فعلى سبيل المثال وقبل حتى التساؤل عن إمكانية الحصول على مفهوم كهذا للـ "و" بذل هاسرل كل جهد ممكن للتفرقة هنا بين قواعد عامة وقواعد منطقية خالصة للـ "و". وما حدود هذه القواعد؟ وهل تمتد بعد "كلٍ من ... و..." (et ... et) إلى شكلها المنفى "لا... ولا..." (ni... ni)؟ كنت تقول لتوك إن التفكيكية ليست هذه ولا تلك، إلخ. وكل صور اللوم الخاصة بلاهوت سلبى مفترض فى التفكيكية (شرحنا موقفنا من هذا الأمر فى موضع آخر) تفترض أن الضوء ألقى على "كلٍ من ... و..." و"لا ... ولا ...".

- الـ لا... ولا. قد يقول البعض إن التفكيكية المفردة فرضنا تستغلها وتسيء استعمالها وتكررها إلى ما لا نهاية، لا سيما فى اهتمامها بالأشياء التى لا تقبل الحسم لتضاعف القيود والشكوك من كل نوع. والتفكيكية تبدو كأنها توكيد متكرر لكل من الـ لا... ولا وللتوكيد المتكرر (لا... ولا، ولكن نعم، نعم ونعم، ونعم الثانية استدعتها نعم الأولى أو وعدت بها، وبالتالى فهى متحالفة معها، ولكنها بالضرورة وحيدة مثلها ومعزولة وافتتاحية مرة أخرى، وبالتالى فالـ "و" فى "نعم ونعم" تدل على جمع أو إضافة بقدر ما تدل على فصل، وعلى ذاكرة لا تقل عن فقدان الذاكرة). فهل الـ لا... ولا ليست سوى حالة، نمط سلبى لـ كلٍ من ... و... أو مرة أخرى سواءً... أو... (ou ou) التى تقيد معنى كلٍ من ... و...؟

- قد ترى أنك لكى تنصف الـ "و" فإن من يتكلمون هنا عليهم أن يميزوا نمطًا أدائيًا أو لا أدائى ضمن الحوار المتعدد الأطراف الأكثر انفتاحًا. وهؤلاء المحاورون يتقدمون بالتمييز والفصل والمقاطعة والربط والتجاور والقيد والحل والتسلسل والنموذجية والتبسيط: و... و... و... إلخ... إلخ وكل ما عداها مهما كان. ولكن هل هذه هى المقاطعة التى تحكم على المرء بالقول المأثور لا بحالة كل حوار؟ وكيف يكون الحوار أو الحوار المتعدد الأطراف بدون مقاطعة وبدون تجاور، بدون ربط تعسفى أو عارض، بدون "تداعى أفكار" لا تقولها أو توحى بها إلا تفاهة "و"؟ وأنت لاحظت أن العديد من الجمل تبدأ بـ "و". فهل هذا متعمد؟ هل يتم هذا عن عمد لتذكر بأن أية جملة قد تبدأ بـ "و" حتى لو ظلت هذه الـ "و" غير مسموعة أو غير مرئية؟ دعنا نواصل الإصغاء لهم وهم يتحدثون.

- وماذا أيضًا؟ لازلت لا أعلم ما علىّ أن أعمل بالـ "ولا" أكثر مما أعلم أية لغة علىّ أن أتكلم، أى لأية عبارة اصطلاحية أعطى الأولوية – أو هيمنة مسلم بها. والتفكيكية أيضًا كذلك: انتباه يوجه لأكثرية التوقيعات ولحذر أخلاقى عدلى، وحذر سياسى أيضًا من هيمنة لغة على أخرى، وبين اللغة والأخرى. وهناك لغات وهناك لغة ولغة. وتلاحظ مدى سهولة أن نبدأ جملنا بهذه الكلمة الصغيرة "و" ...

- oui et، ولكن بـ "و" التى غالبًا ما تكون لها قيمة منطقية مختلفة أو غائية خاصة بها (تقطيع، مباعدة، شبه ترقيم، تنفس، فتح تعجبى، جمع محايد، ربط، متابعة، فصل، تقطيع بسيط، رفع الثمن، اعتراض، تنازل، إلخ) حتى النقطة التى يمكن للمرء أن يستبدل بها أو يترجمها دون ضرر دلالى بالغ، بأدوات ربط عديدة أخرى حسب الحالة: ولكن، الآن، لأن،

من ثم، هكذا، أخيرًا، أو ظروف زمان: ثم، بعد ذلك، والآن، هنا، أيضًا – ظرف وأداة ربط – و على الفور، الأدهى، بالتالى – التى يمكن أن تكون أيضًا أداة ربط وظرف زمان، إلخ. وأنت تعلم أن العبرية التوراتية بها نوع من الـ "و" تدل على بداية جمل عدة كما تفعل أية علامة ترقيم. كمبدأ حسن تمييز بين وحدات الجملة بالطبع، ولكن أيضًا كربط ومتابعة (سابقة لا أداة ربط)، يضاف الحرف "و" لبداية الكلمة الأولى فى الجملة التى تميز بدايتها. والحرف نفسه قد يعدل ما يسمى "شكل" فعل. وفى العربية حرف العطف "و" يعنى "أيضًا" كذلك، إضافة إلى "مع" أو "فى الوقت نفسه" فى ذات الوقت، وكنوع من العفوية، وقيل لى إنه "حرف اللين"(١)

– وقد يتساءل المرء ما إذا كانت هذه الوظيفة فى العربية والعبرية يمكن أن تعمل فى صمت أو بشكل آخر فى كل اللغات وفى كل النصوص، بين كل الوحدات المرتبطة معًا. ولكن أليس ما نسميه تفكيكية عبارة عن أخذ قوى الفصل والإزاحة والحل فى الحسبان، أى قوى الاختلاف والتباين، بحيث يمكن لـ "و" ما أن تترجمها؟

– نعم، لكن الـ "و" قد تبقى أيضًا على الفروق معًا باعتبارها فروقًا. وأستنتج من ذلك أن أحد مصاعب اللغة الشارحة، ضرورة تأثيرات اللغة الشارحة واستحالة اللغة الشارحة المطلقة (وبالتالى استحالة التفكيكية نفسها) يتشبث بمنطق هذا القيد. ولا يسع المرء أن يصف أو يصوغ

---

(١) أدين بالشكر لمنيرة خمير
(Mounira Khemir, Retrats de l''anima: fotografia Africana, Barcelona: Fondacio la Caixa, 1997).
عرفت منها أن هذا الحرف هو أيضًا "حرف المسافرين". ففى القرآن (فى مستهل إحدى السور التى تبدأ بهذا الحرف) يعطى معنى القسَم.

وحدة من اللغة بالمعنى العام من قبيل الـ "و" مثلاً دون الاستعانة بها فى التعريف نفسه. فلابد أن يستفيد المرء ضمنيًا على الأقل من الـ "و" فى قول أى شيء عن الـ "و"؛ لابد أن يستخدمها المرء في الاستشهاد بين علامتى تنصيص.

- وهذا هو ما يحدث لهاسرل. فهى عنده دائمًا مسألة اختلاف بين كمال حدس المعنى وخوائه، فيما يسميه هاسرل "استيفاء" (**Erfüllung**) الحدس. وقد نترجم **Erfüllung** أيضًا بمعنى إنجاز، إتمام، تحقيق، أداء. ثم إنها مسألة استجابة لما يسميه هاسرل "صعوبة حقيقية". يواجه هاسرل هذه "الصعوبة الحقيقية" أولاً بالتأكيد على كيفية وسبب عدم إمكانية وجود (**herausgerissene**) منفصلة. ثم يعارض نفسه قائلاً لو كان الحال كذلك إذن كيف يمكن أن "نتدبر" هذه التصنيفات كلاً على حدة وبمعزل عن أية صلة كما فعل أرسطو؟ كيف يمكن للمرء مثلاً أن يشغل نفسه كما نفعل هنا بواو العطف فى حد ذاتها ولذاتها؟ وردًا على هذا الاعتراض لابد أن نفرّق بين الأكثر أو الأقل امتلاءً والأكثر والأقل خلوًا:

> **«قد نرد على هذا الاعتراض بالإحالة إلى الفارق بين البيانين "الصادق" و"غير الصادق" أو إلى الفارق بين المعانى المقصودة والمعانى التامة»**[1].

- وتلاحظ أن هاسرل لكى يقول ذلك كان عليه لكى يحدد الفصل التمييزى أن يستخدم حرف العطف "و" أكثر من مرة (مرتين: الفارق بين × و ×)

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٠٨.

وحرف العطف "و" لتمييز العكس ("أو ما يأتى إلى الشىء نفسه"، إلخ). ولابد أن يستخدم ما يذكر أيضًا. فى الجملة نفسها.

- إذن، فالتحقيقات المنطقية تسعى لبيان أن الأدوات المتزامنة المنفصلة (herausgerissene) الحرة فى حركتها من قبيل "مثل" (gleich) و"مع" (in Verbindung mit) و"و" (und) و"أو" (oder) قد لا تؤدى فى حد ذاتها إلى "أى فهم حدسى" (kein intuitives Verst□ndnis) أو "أى اكتمال للمعنى" (keine Bedeutungserfüllung) إلا فى سياق (Zesammenhang) معنى أوسع (unfassenderen Bedeutungsganzen). وبوسعنا أن نصف ونحلل الكليات والوصلات والسياقات التى تمد "و" بوفرة أكبر فى المعنى كأدوات ربط ووصل، أى بالاستعانة بـ "و" من نوع خاص. وسيكون على هاسرل نفسه كما أشرت لتوك أن يستفيد من حرف الـ "و" فى تحديد نقص كل بدهيات الـ "و" (ظاهرة صوتية أو تعبير أو معنى أو مغزى) حين لا يكون هناك وصل أشمل يحددها. وما أن يكون نقيض "تحقيق" الوجود الحدسى الذى سبقت الإشارة إليه هو "الإحباط" فإن على المرء أن يقول إن اتبع هاسرل إن الـ "و" فى حد ذاتها وإن تركت لحالها محبطة.[1] فلنفرّق إذن فى تحليل هاسرل بين أنواع واو العطف التى ترد (سنضع تحتها خطًا) وأنواع واو العطف المذكورة.

(١) «"التحقيق" فى شرحنا بأكمله لابد أن يؤخذ بمعنى أنه يشمل حالة "الإحباط" المضادة. وهذا الإحباط يحدث عندما يستحيل تحقيق المتوقع، إما بسبب تناقض أو عدم توافق أو لأن المعنى الناقص أو التابع يظل محرومًا من أى حدس ممكن بسبب حاجته لسياق محدد بصورة كافية. وهو فى هذه الحالة يظل معنى مقصودًا بلا معنى تام».

«إذا شئنا أن نكون واضحين (uns klarmachen) فيما يتصل بمعنى (Bedeutung) كلمة "و" (und) فعلينـــا أن نقـــوم (wirklich vollziehen) بعمليـــة جمـــع (irgendeinen kollektionsakt) و أن الوصـــول فى المجموع المقـــدم (und in dem so zu eigentlicher Vorstellung kommenden Inbegriff) إلى تحقيق معنى من الشكل أ و ب (eine Bedeutung der Form a und b zur. Efüllung bringen). و كذلك فى كل حالة (Und so überall)».

– إذا المرء اتبع هنا منطق هذا العرض فإن و المستخدمة للحديث عن الـــ "و" المذكورة ستوجد معنى مقصوذا يكتمل بالحدس إلى حـد أن يكـون السياق الذى تمثله الجملة أو الجمل المحيطة به والتى ترتبط بــه شـاملاً ومحددا بدرجة كافية. ولكن هل هو هكذا أبدا؟ وإن لم يكن كذلك قط إلــى حد التشبع الحدسى ألن يظل فى كل خطاب وفى كل نص جزء لا يختزل من هذه "التبعية"، هذا اللا استقلال، هذا اللا اكتمال الذى يمثـل حـرف العطف "و" مثالاً عليه على الأقل؟ ودعنا ننح جانبا وبشكل مؤقت المسألة الشائكة لمعرفة ما إذا كانت الـــ "و" مثالاً على حرف عطف بـين أمثلـة غيره، فى سلسلة أمثلة غيره، أو على العكس، ما إذا كان حرف العطـف المتضمن فى كل علاقة عطفية أو وصل بين كل أحرف العطف الممكنة؛ إذ يبدو أن قائمة أحرف العطف تسلم جدلاً بوجود واو بين كل الوحـدات المنفصلة المصنفة بهذه الصورة.

- وألا تلجأ التفكيكيات دائمًا لأخذ السياق فى الاعتبار، سياق غير قابل للإشباع التام كما قيل مرارًا وتكرارًا ولمدة طويلة؟ ألا تبدأ عدم القدرة على الحسم فى عدم قابلية الإشباع هذه (كلٌ من ... و... (et... et)، لا... ولا (ni... ni)، سواءً ... أو (ou... ou)، والوصل المزدوج أيضًا، أى المصدر وحالة أى قرار، أو أية مسؤولية (أخلاقية، قضائية، سياسية- وقد تطالعنا و عطف بدلاً من كل فاصلة، فى قائمة كهذه)؟ ألا نرى هنا أحد أسباب اهتمام التفكيكية الشديد بالنحو، وكذلك بالدلالة وأحرف العطف (أدوات الربط والجر والإضافة: لا، بدون، عدا، نعم، إلخ)؟ ألا نرى بصورة أوضح سبب ضرورة أن يبدأ كل هذا بالشك فى الحدسية؟ فى الحدسية الظواهرية قبل غيرها، وفى ثقة هاسرل فى التحقيق وفى التناسب بين النية والتحقيق؟[١]

- بالطبع، ولايزال هاسرل ليس ببعيد عن الصعوبة. فيبدأ بإنكار أية وظيفة معرفية على كل أحرف العطف ومنها "و" مثلاً. فهى لا تكتسبها إلا فى سياق معنى تصنيفى.[٢] ولا تعطى الـ "و" شيئًا يُعرف فى حد ذاته. ولكنها تستبقى معنى ما وعلينا هنا أن نفصل فهم المعنى عن وظيفة المعرفة. وبعد التوكيد على أنه «حتى مقاصد-المعنى - العروض "غير الأصلية" و"الرمزية" التى تضفى معنى على تعبير ما بمعزل عن أية

(١) هذا التفاؤل الغانى لا يختزل، وهو واضح فى ختام هذه الفقرة التى نطالعها. إذ يستنتج هاسرل قائلاً: «و لدينا حالة (und dass somit Sachlage wirklich besteht) يتطلبها احتمال وجود تناسب كاف بين النية والتحقيق». (ص٥٠٨)

(٢) «... ما من معنى عطفى ولا فعل معنى-قصد غير مستقل يمكن أن يعمل خارج سياق معنى تصنيفى. وبدلاً من "معنى" يمكننا أن نقول "تعبيرًا" بالمعنى العادى للوحدة بين صوت فعلى و معنى (المرجع نفسه). ويضع هاسرل نفسه خطًا تحت الـ و الثانية، لكن كلا الواوين فى هذه الأسطر لها قيمة عملية لا موضوعية: فهما تستخدمان لا تذكران.

وظيفة معرفية – تكشف عن فارق بين الاستقلال وعدم الاستقلال»[١] يطرح هاسرل سؤالاً حيويًا. هذا السؤال يقف عند المفصل أو المفرق بين المعنى والمعرفة وسيكون له دور إستراتيجى حاسم على ما أظن في تاريخ "التفكيكية و ... كل آخر لها": كيف يمكن فهم حرف عطف فى حد ذاته (الـ "و" مثلاً) ولماذا تنطوى على معنى وتفتقر إلى المعرفة؟ فالـ "و" لا تعلمنا شيئًا ولا تعرّفنا شيئًا، إلا أننا نفهم معنى ما من حرف الـ "و". بل يمكننا أن نصوغ منه اسما كما يوضح هاسرل فيما بعد. يتحول إلى تصنيف وتصاغ "و" العطف كاسم وتعمل باعتبارها اسم العطف، ويمكن لنا حينئذ أن نستشهد بها ونتعرف عليها ونعرّفها خارج أى سياق معرفى.

لكن هاسرل مصر على حل السؤال الذى يصوغه بجرأة فى العبارات التالية: «كيف لنا أن نفسر الحقيقة المؤكدة التى تقول إن أحرف العطف فى حد ذاتها كلفظ "و" فى حد ذاته مفهومة؟ فهى غير مستقلة من حيث مقاصدها-معانيها، وهذا معناه أن هذا القصد لا وجود له إلا فى سياقات تصنيفية: فالـ "و" المعزولة، أو الأداة المنبتة عن سياقها، تعد من ثم صخبًا فارغا. ولا يتسنى لنا حل المعضلة إلا بالصورة التالية:»[٢] وتلى ذلك فقرة شديدة الغرابة. فينتظمها منطق التكملة الافتراضية أو تضاد بين أداء الوظيفة العادى وأداء الوظيفة غير الشاذ: فإما أن حرف العطف "و" ليس له المعنى نفسه كما فى سياق تصنيفى أو سيكون تلقى "تتمة المعنى" بما يحيله إلى تعبير ناقص، نعم، لكنه تعبير ناقص ذو معنى "حى ومكتمل":

---

(١) المرجع نفسه، ص٥٠٩.
(٢) المرجع نفسه.

«نحن ندرك الواو المعزولة إما لأن الفكرة غير المباشرة الـتى لا يتم التعبير عنها حرفيًا وذات العطف المألوف تضفى عليهـا معنى شاذًا، أو لأن التقديم الغامض للأشياء يساعدنا على صوغ فكرة من الفئة أ و ب»[١].

- فى هذه الحالة الأخيرة كما يرى هاسرل تؤدى الـواو وظيفتهـا بـشكل اعتيادى وبشكل غير اعتيادى على السواء؛ بشكل اعتيادى لدرجة أن هذا الاكتمال لا يدمج فى تعبيرات خارجية. والفارق بين الاعتيـادى وغيـر الاعتيادى يلعب دورًا رئيسًا بعد ذلك بقليل فـى موضـوع **suppositio materialis** أى احتمال أن يصبح أى تعبير (حرف عطف أو تـصنيف) تحقيقًا لمسماه، عندما يسمى نفسه ظاهرة نحوية مـثلاً. فهـذا معنـى "غير اعتيـادى" عنـد هاسـرل «لأن كـل التحـولات فـى المعنـى (**aller Bedeutungswechsel**) يُحكم عليها بأنها غير اعتيادية»[٢].

«وإذا قلنا إن الـ "و" أداة وصل فإن الفارق الدقيق فى المعنى المقابل للفـظ "و" لا يوضع فى موضع الفاعل: فهذا يحتله معنى مستقل موجه للفظ "و". وفى هذا المعنى الاعتيادى لا تعتبر الـ "و" حرف عطف فعلاً، بل تعبير يسمى نفسه لفظًا.

لدينا نظير لـ **suppositio materialis** عندما يكون لأحد التعبيرات عرض لمعناه الاعتيادى بدلاً من هذا المعنى (أى معنى موجـه لهـذا المعنـى باعتبـاره مفعولاً). وهذا هو الحال مثلاً إذا قلنا إن «"و"، "لكن"، "أكبر من" تمثل معان غيـر مستقلة». هنا علينا أن نقول بصفة عامة إن معانى الألفاظ "و" ، "لكن"، "أكبر مـن"

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) المرجع نفسه، ص٥١٣.

غير مستقلة. وكما أن كلمات "رجل، مائدة، بيت تعتبر مفاهيم-أشياء" فإن عروض هذه المفاهيم تعمل كفواعل لا المفاهيم نفسها. وفى هذه الحالات كما فى الحالات السابقة يبين تغير المعنى (Die Bedeutungs□nderung) نفسه بصورة منتظمة فى تعبيرنا المكتوب: تستخدم علامات تنصيص أو ما قد يسمى "أنماط تعبير نحوية مغايرة" (**heterogramatische Ausdruckmittel**)»[١].

- لو صح فهمى فالتفكيكية أو ما كان يعرف بالتفكيكية فى لحظة ما هى حركة لا تبدو مناقضة لمنطق الظواهرية عن هاسرل. وعملها يتصل باستقاء نتائج حاسمة من استحالة التشبع التام لما يعرف بسياقات تصنيفية وبسياق بصورة عامة، أو مرة أخرى للاحتمال المفتوح دومًا لهذه العمليات العطفية الناقصة التى يسميها هاسرل فى حد ذاتها "غير اعتيادية"، "زائفة"، "رمزية" وفيما بعد "متأزمة" (تبعًا لأزمة العلوم والفلسفة الأوروبية التى تتسم فى أصلها عند هاسرل بفقدان الوفرة الحدسية فى تجربة المعنى أو تجربة اللغة بصفة عامة، أو تجربة العلامة أو التعبير). لذلك فاهتمام التفكيكية بنحو أحرف العطف (لا، بدون، عدا، لا... ولا، سواءً... أو، كلّ من... و) وما يعتبره هاسرل ناقصًا فى حد ذاته أو غير عادى فى حالة منفصلة وأن التفكيكية تعتبر فرصة بقدر ما تعتبر تهديدًا (والتهديد أيضًا فرصة، فلا فرصة بدون خطر، وهى حقيقة مقررة تحدث كثيرًا). لذا أيضًا فاستثمار "التفكيكية" فى إجراءات "فرز" وفى علامات تنصيص وفى احتمال تكرار أية علامة أو مجرد ذكرها أو إيرادها. كما أن من الغريب أن هاسرل الذى يصف الاختزال الظواهرى بالاستعانة بالأقواس أو الجمل الاعتراضية أو علامات التنصيص يأتى

---

(١) المرجع نفسه، ص٥١٤.

عليه حين يحكم فيه على هذه العلامات بأنها علامات خروج على القواعد يرتبط مصيرها بالكتابة. ومن هذا المنظور تظل "التفكيكية" تـدل علـى إفراط فى الوفاء لإلهام ظواهرى ما. وهناك كما تعلمون أكثر من اختزال واحد (تصويرى وظواهرى) عند هاسرل. وأنـواع الاختـزال الفائقـة تضاعف نفسها، وتتطرف فى نوع من رفع الثمن بصورة مبالغ فيها. وما أن تتصل فيما بينها أو تتقاطع يمكن لنا أن نرى فى هذا التضاعف تعددًا فى الأصوات – أكثر من أنا متغيرة فى الأنا الواحدة، إلـخ. وإذا كانـت اللغة كما ورد فى مواضع أخرى[1] تعد فى حد ذاتها نوعًا من الاختـزال التصويرى العفوى والمبهم، وبالتالى "الطبيعى" والساذج فإن تعدد أنـواع الاختزال يمكن أن يحملها التناغم المتنافر لأصوات شتى. والتفكيكية فـى هذه الاختزالات كلها أكثر من لغة واحدة، بل أكثر من صوت واحد ...

- أتساءل فى حلم يقظة غالبًا «كم مرة؟» عن شيء أو آخر فى حياتى. وكم مرة فعلت ذلك؟ وكم مرة حدث ذلك لى؟ وكم مرة عدت إلى دارى؟ وكم مرة توقفت أو لم أتوقف فى إشارة حمراء؟ وكم مرة مارسـت الحـب؟ وبدأت ندوة أو ألقيت محاضرة؟ (وأترك لك مـضاعفة سلـسلة الأمثلـة المحتملة، إلا أنك تعلم أنى أطرح على نفسى هـذه التـساؤلات مـرارًا وتكرارًا). وكم مرة قلت كلمة ما أو كتبتها؟ وها نحن نغير نسق التكرار، لأن الكلمات نفسها تفتح مجالاً جديدًا للتكرار، والـــ "و" نفـسها كلمـة. فمثلاً، كم مرة استخدمت كلمة "تفكيكية" (أو تحاشيتها، وهو نوع آخر من الاستخدام) فى كلامى أو كتاباتى؟ وكلمة "و"؟

(1) Jacques Derrida, Introduction à "L'origine de la géographie" de Husserl (Paris: PUF, 1962), p. 56 ff.

- وكم هى مرحة! هل هى مرحة؟ وهى لا تكف عن خلط الإشارات اللغوية-الفلسفية (انظر تلك الأشياء عن هاسرل)، إلخ، وحسن الظن بالناس والأسلوب السردى فى تبادل الحوار الخيالى، كأن بينها همزة وصل. سبل غريبة...

- ولكن هل ستحتفظ بعنوان "التفكيكية و..." (**Deconstruction et ...**) بالفرنسية؟ أليست اللغة الوحيدة التى تنطق الـ "و" فيها بنطق يماثل الرابطة "يكون" (**est**)؟ أولاً لا شىء يمكن أن يقال عن "التفكيكية و..." دون الإيحاء بمسلمة تعريفية من نوعية "التفكيكية هى...". ومرة أخرى الـ "و" تعنى شيئًا (تامًا أو ناقصًا)، بل "شىء" (**etwas**) (ملزم، غير ملزم، وصل، فصل، تضاد، إضافة، تتمة، تكملة، إلخ) وبالتالى شىء ينبغى أن نقول عنه «هذا...»، «هنا "و"»... وهاسرل يذكرنا بإمكانية صوغ اسم. بل إن بين الـ **et** وشبيهه فى النطق **est** نشأت صلة ملتبسة على الساحة الفرنسية، وبالتالى توقيع غامض وغير قابل للترجمة (غير عادى وغريب على كل الوظائف المعرفية والحقائق) للتفكيكية. ذلك أن التفكيكية أو ما يطلق عليه هذا المسمى تبدأ بالشك فى سؤال "ما هى؟"، السؤال الذى يضع نفسه تحت سلطة الـ "يكون"، أى تحديد الوجود، وجود يصاغ على أساس الصيغة الدلالية أو المضارع من "كان". ومن وجود (**l"étant**) هذه الـ "يكون" (أو الوجود كشىء بصورة عامة) ينتظم وجود أساسى أو ظواهرية سامية تسود رأسيًا من حيث المبدأ هرم صور الوجود وأنواع الظواهرية أو ما يعرف بأفرع المعرفة الإقليمية. وبوضع هذا المخطط التراتبى موضع التساؤل، بإزاحته دون تشويهه فإن "التفكيكية" أو ما يطلق عليه هذا المسمى تفسح مجالاً لتنظيم آخر لصلات

(ليست بالضرورة هرمية) بين سلسلة أحرف العطف التي تنتظم "المناطق" (وهو مسمى لابد من إعادة النظر فيه) المذكورة أفقيا والنظام الوجودى-الظواهرى للـ "يكون". لذا فليس ثم موسوعة ولا فرع معرفى للتربية و"المنطق الأكبر" للجامعة لا يسمح لنفسه بالتفكيك. وما إن يؤثر على التراتبية الوجودية حتى تصيب تفكيكية ما كل شيء وتزيح الهوية الذاتية لـ "يكون" و"و".

- النسق التقليدى الذى يفسد حتى في مبدأه التراتبى هو النسق الذى يلحق الـ "و" بالـ "يكون". ويعطيه هاسرل شكلاً مكثفاً في الملحق ١ من "المنطق الشكلى والمتسامى"(١). يقول إن صيغ العلاقة العطفية (علاقة الـ "و" والـ "أو" (die des Und und Oder) ليست لها الصلة المتميزة بالحكم. و"نمط اتصال" الرابطة أو مرة أخرى "صيغة الكينونة" (die Ist-form) هى "الصيغة الوظيفية" الأفضل بالنسبة لهذا الحكم. فهو «يكرس الأعضاء أعضاء فى الكل الافتراضى (des Satzganzen)». وأعد قراءة منطق هذه الفقرة. ففيها يميز هاسرل بين ما هو قائم على أحد الجانبين (Einerseits) أى الـ "و" وما هو قائم على جانب غيره (Ander-seits) أى الـ "يكون". إلا أن هذا ليس فيه اتساق أفقى ولا قابلية قياس. وبالنسبة لأى منطق أو وجود أو ظواهرية ما هو كائن على جانب الـ "و" يتبع ما هو كائن على جانب الـ "يكون". تقليدى. وهذا هو الموضع الإستراتيجى الأكثر حسمًا بالنسبة للتساؤلات "التفكيكية" مع ما يتبع ذلك من إزاحات فى علاقات "التفكيكية و..." حسب كل "المجموعات" اللغوية التى استدعيناها فى البداية.

(1) Formale und transcendentale Logik (Niemeyer. 1929). Beilage I. §5. p. 264.

- إذن فما معنى "التفكيكية و... إلخ"؟

- لا شيء قبل وضعها فى جملة بالطبع أو فى خطاب منظم. ولنر الآن التفكيكية بصيغة المفرد - هل يعرف أحد معنى ذلك؟ وألم تكن المسألة مسألة عودة لنقطة "الفكر" حيث يجرى "التفكير" فى "فكرة" لا يعنى البدء بها أو الختام شيئًا؟ ومعجم لفظ "فكر" (فِكر، فَكَّرَ، تفكير، فِكرة) لا يتحدد ولا يتخذ معناه إلا من نقطة أصل الدلالة، المعنى، أى حيث ترد الدلالة واللا دلالة، المعنى واللا معنى وتتجاوران وتتصلان وتنفصلان (الـ "و" والـ "أو") معًا. معًا وكل على حدة. ولكن أليس هذا لايزال أكثر ضرورة بالنسبة لـ "التفكيكية و... × (أى شيء غيرها)"؟ ذلك أن الآخر بالنسبة للتفكيكية، وأقصد الآخر بكل صوره، النقيض، القرين، الصديق، العدو، المكمل، التابع، يتأثر بالضرورة نفسها: يسمح لنفسه بأن يختزل، أى يعاد إلى النقطة التى لا تعنى فيها شيئًا أو لم تعد. كما أن "و" لا تعنى شيئًا. ولم يجانب الصواب هاسرل فى قوله إنها إحدى الصيغ "الناقصة"، حتى إن لم نتبعه فيما يعمل بنقصها.

- إذن ألن يكتب أحد الناس يومًا تاريخ الـ "و"؟ ألن يكتب أحد عن منطقها أو نسقها أو حتى فكرة النسق نفسها، عن تعدديتها المنظمة، عن توافقها، عن السابقة cum, avec, apud, hoc, with, mit) "syn") التى تمثل إما نمطًا أضيق أو العكس، فئة أقوى من الأدوات kai, and, und, e, et, et cetera يمكن للمرء أن يقولها أيضًا عن etcetera, even (etiam), also, even. من ذا الذى سيكتب يومًا تاريخ تصنيف كافة قيم الـ "و" - التى نجد بينها فكرة النسق التصنيفى: التصنيف التراتبى أو غير التراتبى، بالفصل،

بالوصل، بالتجاور، بالتضاد (وبالتالى بالموضع أولاً)؟ وإذا كان لدى التفكيكية شىء تقوله فى فكرة تاريخ كهذا، عن إمكانيته أو عن استحالته فمن الذى سيكتب يومًا تاريخ الـ "و" التى لن تكون عينت التفكيكية "و" × (× يشير إلى عديد من الأشياء المجهولة) ولكنها اتصلت بها أو جاورتها أو انفصلت عنها؟ وقبل الحلم بهذا التاريخ على المرء أن يتحرى عن نسقه. ولكن ما النسق؟ على الأقل نظام عطف إلا أنه نظام يظل شكلاً محددًا فى تاريخ "أدوات العطف" كافة و"المجموعات" المتسقة الممكنة كافة. فهناك "و" و"و" وهناك "تفكيكية" و"تفكيكية". والـ "و" نفسها ليس بوسعها أن تلم شتات نفسها؛ فهى تفشل، لكن هذه فرصتها، لأن تتوحد مع ذاتها، تفكك نفسها أو تسمح لنفسها بالتفكك، ضد إرادتها، والتفسخ بما يجرى لها، ما يليه أو يسبقه، ما يرد عليها من مكان آخر ("... و ×") أو من سلسلة أحرف العطف (و... و... و... إلخ) المتجانسة أو المتباينة ذاتها ...

– أنت تحتمى ربما لضيق الزمان والمكان بهذه الكلمة الضئيلة "و". ويبدو الملاذ آمنًا، والصياغة مقتضبة وبالتالى قوية. وقبل الطواف حول الـ "يكون" أو سؤال "ما هى؟"، قبل تاريخ الفلسفة باعتباره علم الوجود، قبل التعريف الفلسفى للتفكيكية ("التفكيكية كذا أو كذا أو لا شىء أو كل شىء"، إلخ)، قبل التفكير فى التفرقة الصعبة بين الـ "يكون" النظرية أو التقريرية أو الوصفية والقوة التعبيرية لخلق الحدث، قبل حتى الحدث قبل الأدائى، قبل أى توقع وتعبيرية ممكنة، سيكون هناك – كلمة أقصر حتى من est فى الفرنسية على الأقل – شبيهتها et (بحرف أقل).

وبدون "معنى" حرف عطف ما لا شيء يحدث، لا ربط ولا فصل، لا نتيجة ولا تتابع، لا وصل ولا فصل، لا ربط ولا تضاد، لا تحالف إستراتيجي ولا اصطفاف، لا معية ولا استغناء ولا اقتران ولا استثناء ولا عدم، إلخ.

- لو كان علينا أن نصوغ لكي نتحرك بسرعة (والتفكيكية تدعو للتفكير في الاقتصاد وبالتالي السرعة) فلابد أن نقول المزيد عن قانون ما يبدو أنه يحكم كل علاقة من نوعها: "التفكيكية و ..." وإن صح افتراضي، وإن كان فيه أي قانون، فبوسعنا أن نسجل تكرارًا، سلسلة مقننة من التكرارات لابد لكل منها أن يكون نموذجا لكل ما عداه. وفي كل مرة أقول "التفكيكية و × (مهما كان المفهوم أو التيمة)" فهو تمهيد لتقسيم مفرد يجعل من هذه الـ × استحالة تصبح إمكانيتها الوحيدة، فلا يعود بين الـ × الممكنة والـ × "نفسها" المستحيلة شيء سوى علاقة تماثل لفظي علينا أن نعلله (فلسفيا هذه المرة تبعا لمبدأ العقل التي ينطوي عليها كل مسعى للتفسير أو التعليل، إلخ). فالإشارة مثلاً إلى الشروح الواردة في الكتب أو قاعات الدرس أو إلى ابتكار (وبالتالي حدث) أو موهبة أو اعتذار أو كرم ضيافة أو حتى الموت (وبالتالي أشياء عديدة أخرى) لا تكون ممكنة إلا باعتبارها مستحيلة، باعتبارها غير ممكنة، أي غير مشروطة. وإذا اقتنع أحدهم بهذه الشروح التي لا يسعنا أن نكررها في هذا المقام فما من صلة بين الـ × والـ × (**gift** و **gift**، **pardon** و **pardon**، إلخ)، بين الـ × باعتبارها ممكنة والـ × باعتبارها مستحيلة سوى التماثل اللفظي، وبالتالي لا صلة دلالية أو ترادفية، صلة بدون صلة. هناك **gift** (هدية)

و gift (موهبة)، استخدامان متباينان للفظ واحد، ولكن على الـرغم مـن عدم المقايسة فلابد من أن نعلل هذا التماثل اللفظى. فهو ليس مـن قبيـل المصادفة، فأحد المفهومين يحمل مسمى الآخر نفسه لأنه هدفه أو تـوتره المفرط (فالموهبة الوحيدة، الابتكار الوحيـد، الاعتـذار الوحيـد، كـرم الضيافة الوحيد، التى تستحق أسماءها هى الموهبة، الابتكار، الاعتـذار، كرم الضيافة غير الممكن). هذا عندما تكون هناك "تفكيكية و ×"، ولكـن "× و ×" أولاً ثم "تفكيكية وتفكيكية".

- هل صح فهمي؟ إذن فهناك شيء يشبه القاعدة، إجراء مميز فى تفكيكيـة لكنها ليست نهجًا ولا تقنية ملائمة، بل حدث أو أسلوب. وتكـرار شـبه القاعدة هذه (قاعدة بدون قاعدة لأن المثال فى كل مرة مختلـف تمامًـا) يحدث غالبًا من خلال نوع من الوصل الفاصل فى قلب كل ذرة تصورية أو شفهية: هذا وهذا، هذا بدون هذا، هذا باستثناء هذا، حـب و(بـدون) حب، وجود و(بلا) وجود، إيمان و(بلا) إيمان، عفـو و(بـدون) عفـو، موهبة و(بلا) موهبة، فيتفكك الشيء باسم نفسه، أو بالأحرى باسـم مـا يصبح شبيهه اللفظى المختلف تمامًا. والـ "و" حينئذ تدل على الاخـتلاف واللا اختلاف. فهناك تفكيكية وتفكيكية.

- لا ينبغي للمرء أن يقول (أنا أحاول ألا أقول) "تفكيكية" بـصيغة المفـرد. ومع ذلك فلو كانت التفكيكية بصيغة الجمع دائمًا، لو لم تكن هناك سـوى تفكيكيات، فالتساؤل السقراطى يظل قائمًا: ما الذى يجمع بينها؟ ما الـذى يجعل من هذه التفكيكيات تفكيكيات تستحق أن تحمل مسمى واحدًا حتـى إن كان بصيغة الجمع؟ ما الذى يعلل مسمى "تفكيكية"؟ ما لم يسأل المـرء

نفسه "مَن" الذى يعلل هذا المسمى، من الذى يسمح به، ما التوقيع الأمثل؟ كل ما طرحنا من تناقضات الـ "و" تعاود الظهور بين كل حدث (تفكيكى) وتوقيعه (التفكيكية وأنا، وأنا، وأنا). سؤال عن اسم العلم. كان عن موضوع اسم العلم، بل أيضًا عن القول المأثور والحادث المؤسف، وأنه تحدث قبل فترة عن "مسرح" ما للـ "و"...(١)

- وأضيف شيئًا واحدًا قبل أن أنسى، وهو أن التفكيكية ليست فقط بصيغة الجمع، ممكنة ومستحيلة معًا، لأن الممكن كغير الممكن. وهى تأخذ فى الحسبان "و" كل الإضافات وكل "الملحقات ذات الخطر" وكل التراتبيات التى تعمل خفية فى النسق الحسابى والتقابلى لحرف العطف. كما تحاول أن تفكر فى "و" الغلو الغامض، الـ "و" التى تضع النسق الجمعى على طريق الانتشار. والـ "و" الانتشارية هى الـ "**plus d'un**"(٢) والـ "أكثر من صوت واحد"(٣)، الـ "أكثر من لغة واحدة"(٤) والـ "أكثر من اثنين"(٥) والـ "أكثر من ثلاثة"(٦)، إلخ.

---

(١) «روميو وجولييت، عطف رغبتين هما مأثوران ولكنهما ارتبطا معًا ... حرف العطف، مسرح هذا الحرف، كثيرًا ما قُدم وأعيد تقديمه باعتباره مشهد حدث اتفاقى لمفارقة عارضة: الموعد الغرامى الذى أخفق، الحادث المؤسف، الرسالة التى لا تصل لوجهتها ...»

)Jacques Derrida, "L'aphorisme à contretemps", in Psyché: Inventions de l'autre (Paris: Galilée, 1987, p. 522 .(

(٢) هامش للمترجم إلى الإنجليزية. "plus d'un" يمكن ترجمتها بمعنى "أكثر من واحد" وبمعنى "لم يعد أى ...".

(٣) انظر مثلا الكلمات الأخيرة فى (Psyché: Inventions de l'autre, p. 61): "لا يحدث هذا إلا بأصوات عدة ...".

(٤) عندما يظهر التعبير more than one language كتعريف ساخر للتفكيكية فى Mémoires for Paul de Man (Columbia University Press, 1986

ص١٥ يعقبه سؤال تتردد أصداؤه هنا: «كم جملة يمكن صوغها بالـ "تفكيكية"؟»

(٥) لا سيما حول سؤال الطرف الثالث. انظر

Adieu à Emmanuel Lévinas (Paris: Galilée, 1997), passim, p. 63 ff. (trans. Michael Naas and Pascale-Anne Brault, Stanford University Press, forthcoming.

(٦) عن ما وراء الثلاثة، وعن الصلة بين الثلاثة والأربعة انظر Dissemination, passim.

- نعم، ودائمًا نعم باعتبارها التوقيع باسم علم، توكيد يعد بتكــرار نفـــسه، بتوكيد وتوثيق نفسه، وبالتالى بتذكر ونسيان نفسه لكى يعاود التوقيع فـــى كل مرة (نعم، نعم، نعم)، ولابد أن نضيف نعمًا لقائمة هــذه المفــردات الصغيرة التى تتسل وتندس بين التفكيكية وأى × ممكن.

- نعم ولا إذن! وإلا وبدون الـ لا (sinon, et sauf le non) تستحيل الـــ نَعم. فتقول نعم ولكن لا أيضًا، أليس كذلك؟

- نعم، نعم، ونعم ...

ترجمه إلى الإنجليزية جيوفرى بننجتون

المصادر والمراجع

Borges, Jorge Luis (1973), *A Universal History of Infamy*, trans. Norman Thomas di Giovanni (London: Allen Lane).

—— *Ficciones*, trans. Anthony Kerrigan *et al.* (London: Everyman's Library).

Derrida, Jacques (1962), *Introduction à 'L'origine de la géometrie' de Husserl* (Paris: PUF) [trans. John P. Leavey, Jr., University of Nebraska Press, 1978].

—— (1972), *La différance', in Marges: de la philosophie* (Paris: Minuit) [trans. Alan Bass in Margins of Philosophy (Brighton: Harvester, 1982)].

—— *La dissémination* (Paris: Seuil, 1972) [trans. Barbara Johnson (University of Chicago Press, 1981)].

—— (1984), *Otobiographies: l'enseignment de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris: Galilée) [trans. T. Keenan and T. Pepper, 'Declarations of Independence'. New Political Science, 15 (1986), 7–15].

—— (1986), *Memoires for Paul de Man*, trans. Lindsay, Culler and Cadava (New York: Columbia University Press).

—— (1987), Psyché: Invention de l'autre', in *Psyché: inventions de l'autre* (Paris: Galilée), pp. 11–61.

—— (1992), L'aphorisme à contretemps' (*Psyché*, pp. 519–33) [trans. Nicholas Royle in D. Attridge, ed. *Acts of Literature* (London: Routledge), pp. 414–33].

—— (1995), *Mal d'archive: une impression freudienne* (Paris: Galilée) [trans. Eric Prenowitz (University of Chicago Press, 1995)].

—— (1997), *Adieu à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée 1997) [trans. Michael Naas and Pascale-Anne Brault (Stanford, CA: Stanford University Press)].

Foucault, Michel (1966), Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines (Paris: Gallimard), p. 7 [trans. anon., *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences* (London: Tavistock, 1974)].

Husserl, Edmund (1970), *Logical Investigations*, trans. J. N. Findlay, 2 vols (London: Routledge). *Formale und transzendentale Logik* (Niemeyer, 1929) [trans. Dorion Cairns (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969)].

Khemir, Mounira (1997), *Retraits de l'ànima: fotografía africana* (Barcelona: Fondació la Caixa).

معجم المصطلحات الواردة بالكتاب

anasemia	التَجريد الدّلالىّ (تَجريد المُصطلح من دِلالاته الشائعة)
antonym	نَقيض
aporias	الشّك
being high	الثَّمَل (السُطَل)
catachresis	الاستعمال المجازىّ للكلمات
constative	تَقريرىّ
constative language	تَقريريَة (لُغة ~)
cultural studies	الدّراسات الثقافيَة
deconstruction	تفكيك / التفكيكيَة
différance	الإرجاء
feedback	التغذيَة الاسترجاعيَّة
feminism	الحركة النسائيَّة
fictional	قَصَصىّ / خيالىّ
gender difference	الاختلاف بين الجنسَين
hermeneutics	التأويليَّة
hypertext	نَصّ تَشعُّبىّ
idiomaticity	اصطلاحيَّة
interiorization	استيعاب

interpretation	تفسير
logocentrism	مَركَزيّة الصّوت
meta-language	اللغة الشارحة (التعريفيّة: لُغة تُستعمل فى التعريف بلُغة غيرها)
mutatis mutandis	مع ما يَلزَم من تَغييرات
neologism	مُصطلَح جَديد
performative	أدائىّ
phenomenology	علم الظواهر
portmanteau	لَفظ مكوَّن من مقطَعين من لَفظين مُختلفين
pre-originary	قَبلىّ، استنتاجىّ، سابق على التجربة
presence	الحاضر
recontextualization	تغيير السياق
referent	المُشار إليه
self revelation	المكاشَفة الذاتيّة
spectralization	إضفاء الطابع الافتراضىّ
tabloid journalism	الصّحافة الشعبيّة
teleology	الغائيّة
transcedental	فائق
transfiguration	التّجلّى
truisms	مأثورات

المساهمون فى سطور:

- **ديريك أتريدج** أستاذ بحوث بجامعة يورك. وهو معد كتاب Acts of Literature (١٩٩٢) لجاك ديريدا وألف وأعد أعمالاً عدة عن الشعر، التفكيكية، جيمس جويس، أدب جنوب أفريقيا.

- **جيوفرى بننجتون** أستاذ الفرنسية بجامعة ساسكس التى يتولى بها أيضًا منصب مدير مركز الفكر الفرنسي الحديث. وله أعمال عن جاك ديريدا منها Jacques Derrida (١٩٩١، كتبه مع ديريدا نفسه)، و Interrupting Derrida (٢٠٠٠).

- **ديفيد بوثرويد** يعمل بتدريس الدراسات الثقافية بجامعة تيزسايد، وهو محرر ومشارك فى تأسيس Culture Machine (http://culturemachine.tees.ac.uk) ونشر إسهامه فى النظرية الثقافية والفلسفة فى مجموعات مقالات ومجلات علمية عدة. وله كتاب قيد الإعداد بعنوان Culture on Drugs: Narco-Cultural Studies of High Modernity.

- **تيموثى كلارك** يعمل بالتدريس بجامعة دورهام، ويعمل فى النظرية الأدبية لا سيما الشعر الرومانسى وبعد هايدجر. ومن أعماله كتاب Derrida, Heidgger, Blanchot (١٩٩٢)، Theory of Inspiration (١٩٩٧).

ويعكف حاليًا على دراسة لشعر هايدجر، ويشارك في تحرير مجلة أوكسفورد الأدبية .Oxford Literary Review

- **جاك ديريدا** أحد أخلص مستخدمي "التفكيكيات" منذ أكثر من خمس وثلاثين سنة، إلا أنه ليس موجهًا لها ولا يريد أن يقدم دليلاً لها.

- **دايان إيلام** أستاذ الأدب الإنجليزي والنظرية النقدية والثقافية بجامعة كارديف. ومن أعمالها Feminism and Deconstruction (١٩٩٤)، Romancing the Postmodern (١٩٩٢)؛ وشاركت روبن ويجمان في إعداد كتاب Feminism Beside Itself (١٩٩٥).

- **مود إلمان** مدرس وزميل اللغة الإنجليزية بكلية كينجز بكامبريدج، ومن أعمالها The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment (١٩٩٣)، وهي معد Psychoanalytic Literary Criticism (١٩٩٤).

- **رودلف جاشيه** أستاذ الأدب المقارن بجامعة نيويورك ببافالو، ومن أعماله Die hybrid Wissenschaft (١٩٧٣)؛ System und Metaphorik in der Philosophie von Georges Batalle (١٩٧٨)؛ The Train of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection (١٩٨٦)؛ Inventions of Difference: On Jacques Derrida (١٩٩٤)؛ The Wild Card of Reading: On Paul de Man (١٩٩٨)؛ Of Minimal Things: Studies on the Notion of Relation (١٩٩٩). ويعكف حاليًا على إنهاء دراسة مطولة عن الأخلاق عند كانط.

• **بجى كاموف** أستاذ الفرنسية والأدب المقارن بجامعة سـاثرن كاليفورنيـا (لوس أنجلوس). ومن أحدث أعمالها **The Division of Literature, or the University in Deconstruction** (١٩٩٧). وترجمت عـددًا مـن الأعمال والمقالات لديريدا، وتولت إعـداد كتـاب: **A Derrida Reader: Between the Blinds** (١٩٩٢).

• **ج. هيليس ميلر** أستاذ الإنجليزية والأدب المقـارن بجامعـة كاليفورنيـا بارفن، وله مؤلفات عدة ومقالات عن أدب القرنين التاسع عشر والعشرين وعن النظريـة الأدبيـة. ومـن أحـدث أعمالـه **Reading Narrative** (١٩٩٨)، **Black Holes** (١٩٩٩).

• **كارولين رونى** مدرس الإنجليزية وعضو مركز بحوث الاستعمارية ومـا بعد الاستعمارية بجامعة كنـت. ولـه مؤلـف تحـت الطبـع بعنـوان **Literature, Animism and Politics**.

• **نيكولاس رويل** أستاذ الإنجليزيـة بجامعـة ساسـكس، ومـن مؤلفاتـه **Telepathy and Literature** (١٩٩١)، **After Derrida** (١٩٩٥)، **The Uncanny** (تحت الطبـع)، و **An Introduction to Literature, Criticism and Theory** (بالتعاون مع أنـدرو بينيـت، ط٢، ١٩٩٩). ويشارك فى تحرير **Oxford Literary Review**.

• **روبرت سميث** زميل بكلية أول سولز بأوكـسفورد. وفـى تلـك الفتـرة (١٩٩٠-١٩٩٨) نشر نصوصًا عدة يستكشف فيها نصوصًا أخرى لفرويد وباسكال وويم وندرز وبرن وهايدجر وغيرهم، ومنها كتاب عن ديريـدا بعنوان **Derrida and Autobiography** (١٩٩٥). وهو المحرر التنفيذى

لمجلة Angelaki ومحرر سلسلة كتب أنجيلاكى المعروفة بعنوان Angelaki Humanities. ويعكف حاليًا على إنهاء كتاب بعنوان Remains Unknown: Forms of Death in Literature, Freud and Philosophy.

• غاياترى شاكرافورتى سبيفاك أستاذ العلوم الإنسانية بجامعة كولومبيا. ومن أعمالها Myself Must I Remake (١٩٧٤)، In Other Worlds (١٩٨٧)، The Post-Colonial Critic (١٩٨٨)، Outside in the Teaching Machine (١٩٩٣)، A Critique of Postcolonial Reason (١٩٩٩)، Red Thread (تحت الطبع). وترجمت Of Grammatology لديريدا (١٩٧٨) و Imaginary Maps لمهاسويتا ديفى (١٩٩٤) و Breast Stories (١٩٩٧) و Old Women (١٩٩٩).

• روبرت ج. يانج أستاذ الإنجليزية والنظرية النقدية بأوكسفورد وزميل بكلية وادام. ومن مؤلفاته White Mythologies: Writing History and the West (١٩٩٠)، Colonial Desire: Hybridity in Culture, Theory and Race (١٩٩٥)، Torn Halves: Political Conflict in Literary and Cultural Theory (١٩٩٦)، Postcolonialism: An Historical Introduction (٢٠٠٠). وهو محرر Interventions: International Journal of Postcolonial Studies.

المترجم فى سطور:

د. عبدالوهاب علوب

أستاذ مساعد اللغة الفارسية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة، حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة ميشيجن (آن آربر) وله عديد من المؤلفات فى تخصصه وعدد وافر من الترجمات عن الإنجليزية والفارسية والطاجيكية. ومن أبرز مؤلفاته "الأدب الفارسى الحديث والمعاصر"؛ "المسرح الإيرانى"؛ "نهاية العالم"؛ "إنجيل أمريكا"؛ معجم "الواعد" (فارسى-عربى)؛ معجم "الفارس" (عربى- فارسى)؛ معجم "ألفاظ التراث" (إنجليزى-عربى-إنجليزى). ومن ترجماته عن الإنجليزية "ديانة الساميين"؛ "العمارة الإسلامية فى مصر"؛ "الإسلام فى البلقان"؛ "ثقافة العولمة"؛ "فعل القراءة"؛ "السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية"؛ "قصة الثورة الإيرانية"؛ "أسفار العهد القديم فى التاريخ"؛ "مصادر دراسة التاريخ الإسلامى"؛ "الموجة الثالثة: التحول الديمقراطى فى أواخر القرن العشرين"؛ "القوى العظمى: التغيرات الاقتصادية والصراع العسكرى من ١٥٠٠ الى ٢٠٠٠"؛ "نون والقلم"؛ "تاريخ المغول"؛ وعن الفارسية "أسمار الببغاء"؛ "تاريخ الجزيرة العربية والإسلام"؛ "حكايات إيرانية"؛ وعن الطاجيكية "الطاجيك فى مرآة التاريخ" وغير ذلك.

التصحيح اللغوى: محمد المصرى

الإشراف الفنى: حسن كامل